COLECCIÓN HISTORIA Y CULTURA

LA NACIONALIZACIÓN DE LAS MASAS

SIMBOLISMO POLÍTICO Y MOVIMIENTOS DE MASAS EN ALEMANIA DESDE LAS GUERRAS NAPOLEÓNICAS AL TERCER REICH

GEORGE L. MOSSE

Marcial Pons

siglo veintiuno editores

Siglo veintiuno editores Argentina s.a.
TUCUMÁN 1621 7° N (C1050AAG), BUENOS AIRES, REPÚBLICA ARGENTINA

Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MÉXICO, D. F.

Siglo veintiuno de España editores, s.a.
C/MENÉNDEZ PIDAL, 3 BIS (28036) MADRID

Creative Commons

Mosse, George L.
La nacionalización de las masas : simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich - 1a ed. - Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.
304 p.; 19 ilus.; 21x14 cm. (Historia y cultura; 27 dirigida por Luis Alberto Romero)
Traducción: Jesús Cuéllar Menezo

ISBN 978-987-1220-76-2

1. Historia Europea-Nacionalización. I. Título
CDD 943

Esta edición ha sido realizada con la autorización de MPEH. Prohibida su venta en España.

© 2005, Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A.
Título original: *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, Howard Fertig, Inc., 1975.

Portada: Peter Tjebbes a partir de la original diseñada por Manuel Estrada

© 2007, Siglo XXI Editores Argentina S. A.

ISBN 978-987-1220-76-2

Impreso en Artes Gráficas Delsur
Alte. Solier 2450, Avellaneda,
en el mes de agosto de 2007

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina - Made in Argentina

Índice

Listado de ilustraciones 9

Introducción 11

1. La nueva política 15

2. La estética de la política 39

3. Los monumentos nacionales 69

4. Los festejos públicos: fundamentos y desarrollo 101

5. Los festejos públicos: el teatro y los movimientos de masas 133

6. Las organizaciones intervienen 167

7. La aportación obrera 209

8. El gusto de Hitler 237

9. El culto político 267

Índice analítico 279

Listado de ilustraciones

1. Torre Bismarck de Heilderberg (arquitecto, Wilhelm Kreis): fotografía de Bruce Finlayson.

2. Boceto de una Torre Bismarck (arquitecto, Wilhelm Kreis): *Deutsche Bauzeitung*, XXXIX, 1904.

3. Tumba de Teodorico en Rávena: Albert Hofmann, *Handbuch der Architektur, Denkmäler*, vol. II, Stuttgart, 1906.

4. Boceto para una pirámide (arquitecto, Friedrich Gilly): Bayrische Staatsbibliothek.

5. Boceto para la Tumba de Federico el Grande (arquitecto, Friedrich Gilly): Alfred Rietdorf, *Gilly, Wiedergeburt der Architektur*, Berlín, 1943.

6. El *Walhalla* cerca de Ratisbona, (arquitecto, Leo von Klenze): Albert Hofmann, *Handbuch der Architektur, Denkmäler*, vol. II, Stuttgart, 1906.

7. *Hermannsdenkmal* en el bosque de Teutoburgo, (arquitecto, Ernst von Bandel): Albert Hofmann, *Handbuch der Architektur, Denkmäler*, vol. II, Stuttgart, 1906.

8. El *Niederwalddenkmal* (arquitecto, Johannes Schilling): *Deutsche Gedenk- und Weihestätten*, ed. Börries von Münchhausen, Múnich, 1926.

9. Monumento en la montaña de Kyffhäuser (arquitecto, Bruno Schmitz): Architektursammlung der Technischen Hochschule, Múnich.

10. Boceto para el *Völkerschlachdenkmal* cerca de Leipzig, con una explanada proyectada para exhibiciones gimnásticas (arquitecto, Bruno Schmitz): Hans Schliepmann, *Bruno Schmitz*, Berlín, 1913.

11. El *Völkerschlachdenkmal* de Leipzig, (arquitecto, Bruno Schmitz): *Monumente und Standbilder Europas*, Berlín, 1914.

12. Monumento conmemorativo de la batalla de Tannenberg (arquitectos, Walter y Johannes Krüger): Preussisches Archiv-Deutscher Kulturbesitz, Gotinga.

13. Teatro *Thing* dominando Heildelberg: fotografía de Bruce Finlayson.

14. Fiesta de los tiradores en Múnich, 1863: Stadtarchiv, Múnich.

15. La Sociedad Gimnástica de los Trabajadores de Múnich en 1905: Stadtarchiv, Múnich.

16. Fiesta del 1º de mayo de 1933 celebrada en el aeródromo de Tempelhof, Berlín, con escenografía de Albert Speer: Rudolf Wolters, *Albert Speer*, Oldenburgo, 1943.

17. Hitler dirigiéndose a la concentración del día del partido celebrada en Núremberg en 1935: Leni Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films*, Múnich, 1935.

18. Maqueta del interior del Gran auditorio de Hitler (arquitecto, Albert Speer).

19. Maqueta del Gran auditorio de Hitler, eje principal de la remodelación de Berlín prevista por el *führer* (arquitecto, Albert Speer).

Introducción

Jamás puede lograrse la nacionalización de las masas por la acción de procedimientos a medias o por la simple observancia de un llamado punto de vista objetivo; esa nacionalización sólo es posible por obra de un criterio intolerante y fanáticamente parcial en cuanto a la finalidad perseguida.

ADOLF HITLER, *Mi lucha*
[Ed. cast., Ávila, 1937?, pp. 177-179]

Este libro nace de una permanente preocupación por la dignidad del individuo y por los desafíos que sufre, que en tantas ocasiones durante largos periodos de nuestro siglo han logrado despojar al hombre del control sobre su destino. Hace muchos años intenté determinar de qué manera se había erosionado un sistema de valores morales como el cristianismo al entrar en contacto con la realidad política durante el siglo XVII. En aquel momento me pareció que el triunfo de la razón de Estado conducía a un realismo político que respondía a la eterna pregunta planteada por Maquiavelo: cómo podía sobrevivir un hombre de bien en un mundo perverso. Sin embargo, aunque sigo pensando que el siglo XVII fue un momento decisivo en el proceso de absorción de la teología cristiana por parte del realismo político, el XIX, con el desarrollo de los movimientos y la política de masas, pareció transformar el propio proceso político en un drama que reducía aún más a un indi-

viduo cuyas acciones conscientes podían cambiar el curso de su propio destino. A mí me parece que, como mínimo, la creación del «hombre masa» fue una consecuencia necesaria de la industrialización de Europa y que el mundo del mito y del símbolo en el que se movía esa política de masas proporcionó uno de los más efectivos instrumentos de deshumanización. Todo ello pese al hecho de que los hombres veían en el drama de la política, en sus mitos y símbolos, la realización de sus anhelos en lo tocante a conseguir un mundo saludable y feliz. En una sociedad como la nuestra, cada vez más compleja, el abandono de la libertad y la responsabilidad nunca ha carecido de atractivos.

En consecuencia, el presente libro pretende comprender una de las fuentes de la política contemporánea, examinándola dentro de una nación a lo largo de uno de sus periodos históricos. Aparte de a Alemania, creo que el método aquí utilizado puede aplicarse a otras naciones y, de hecho, hay algunos expertos que en la actualidad están investigando las fiestas públicas y el ritual político de la Tercera República francesa.

A lo largo de los años, amigos y colegas de Madison, Londres, París y Jerusalén me han venido ayudando a sondear estos problemas. Pude presentar mis conclusiones mientras era investigador invitado en la Unidad de Historia de las Ideas de la Escuela de Investigación en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Australia. Quisiera expresar mi gratitud al profesor Eugene Kamenka y a sus colegas por aguantar el excesivo dogmatismo de un investigador en pleno proceso de hallazgo de nuevos descubrimientos; ellos me ayudaron a mantener la perspectiva. Un resumen preliminar de estas conclusiones se imprimió en *Nationalism: The Nature and Evolution of an Idea* (*Nacionalismo: naturaleza y evolución de una idea*), editado por Eugene Kamenka, Australian National University Press, 1973. Aprendí mucho con el licenciado en ingeniería Albert Speer, que en diversas ocasiones dedicó su tiempo a responder a múltiples cuestiones y se leyó el manuscrito del libro, evitándome cometer varios errores. No es habitual que un

historiador tenga la oportunidad de contrastar sus tesis con un participante en los acontecimientos que analiza. Albert Speer fue un vínculo importante entre los inicios de la historia de la liturgia política en Alemania y su utilización por parte del nacionalsocialismo, que, en gran medida, dirigió él mismo.

En mis investigaciones, varias bibliotecas han sido especialmente útiles y serviciales: la de la Universidad de Wisconsin; la Nacional Judía y la de la Universidad Hebrea, ambas de Jerusalén; la Biblioteca Wiener, de Londres; la Bayrische Staatsbibliothek y la Biblioteca de Arquitectura de la Technische Hochschule de Múnich; así como la Niedersächsische Landesbibliothek de Gotinga. El Dr. K. F. Reimers y el Institut für den Wissenschaftlichen Film de Gotinga merecen una especial mención de gratitud, por poner a mi disposición su soberbia colección de películas nacionalsocialistas y también por orientarme con profesionalidad en ese laberinto de material.

El excelente trabajo editorial de Judy Brooks Rabinbach y Ann Ademan facilitó enormemente la elaboración de este libro. También debo dar las gracias a Howard Fertig, a cuya cuidadosa lectura del manuscrito se deberá la posible claridad de expresión que pueda poseer esta obra. Evidentemente, todas estas deudas de gratitud no me absuelven de la responsabilidad última de este libro.

G.L.M.

Madison, Wisconsin, y Jerusalén
diciembre de 1973

1. La nueva política

Sentado en su imponente oficina del Palazzo Venezia de Roma, Benito Mussolini, cuando ya llevaba ocho años en el poder, reflexionaba sobre la naturaleza de su revolución: cada revolución crea nuevas formas políticas, nuevos mitos y devociones; ahora era necesario utilizar antiguas tradiciones y adaptarlas a un nuevo fin. Había que crear fiestas, gestos y formas nuevos para que, a su vez, se convirtieran en tradiciones[1]. Karlheinz Schmeer nos acaba de decir que la principal innovación del nacionalsocialismo fue la invención de un estilo político nuevo; los actos políticos se convirtieron en la dramatización de los nuevos mitos y cultos[2]. Seguimos familiarizados con las grandes concentraciones de masas, las filas prietas y las banderas coloristas tan características del fascismo europeo. Aunque muchos de los lugares en los que tuvieron lugar esas manifestaciones fueron destruidos por la Segunda Guerra Mundial, los restos arquitectónicos fascistas que aún están intactos son suficientes para captar la sensación del estilo político que simbolizaban.

Con todo, ese estilo político no era nuevo y Mussolini tenía bastante razón al mencionar la adaptación de antiguas tradiciones para nuevos fines, porque lo que llamamos estilo fascista fue en realidad el clímax de una «nueva política» basada en una idea dieciochesca en ascenso, la de soberanía popular. Se decía que la

ciudadanía tenía una sustancia común, que todos podían compartir. Las dinastías reales o principescas ya no suplantarían más la expresión del propio pueblo. Este concepto de soberanía popular se precisó mediante la idea de «voluntad general», tal como Rousseau la había expresado, asentándose en la creencia de que la naturaleza del hombre como ciudadano sólo puede existir activamente cuando todas las personas actúan juntas como un pueblo reunido[1]. La voluntad general se convirtió en una religión secular, en la que el pueblo se adoraba a sí mismo y la nueva política trataba de guiar y formalizar ese culto. La unidad del pueblo no sólo se cimentaba en la idea de una ciudadanía común, sino que esa función la representaba una conciencia nacional recién despertada, que se había desarrollado en muchas naciones europeas junto al ideal de soberanía popular. Ahora, en el siglo XVIII, se decía que la nación se basaba en el propio pueblo, en su voluntad general, y que su símbolo ya no era únicamente la lealtad a unas determinadas dinastías reales establecidas. En consecuencia, el culto al pueblo se convirtió en culto a la nación y la nueva política trató de expresar esa unidad mediante la creación de un estilo político que en realidad se tornó en una religión secularizada.

¿Cómo se logró esto?: desde comienzos del siglo XIX, a través de la utilización de mitos y símbolos nacionales, y del desarrollo de una liturgia que permitiría participar al propio pueblo en dicho culto. El concepto de voluntad general se prestaría a la creación de unos mitos y a la de sus símbolos. La nueva política intentó que el pueblo participara activamente en la mística nacional a través de ritos y fiestas, mitos y símbolos que dieran expresión concreta a la voluntad general. La caótica multitud que constituía el «pueblo» se convirtió en un movimiento de masas que compartía la creencia en la unidad popular a través de una mística nacional. La nueva política proporcionó una materialización de la voluntad general; transformó la acción política en un drama supuestamente compartido por el propio pueblo.

A juicio de muchos, el sistema parlamentario y representativo parecía contradecir el concepto de voluntad general, al atomizar al hombre y la política en vez de crear una unidad. Pero, en Europa, la nueva política formó parte desde el principio del movimiento antiparlamentario, que propugnaba una religión secular como aglutinante político de la nación. Los historiadores han subrayado el carácter decisivo del parlamentarismo en la transformación política de esa época, así como el hecho de que fue tanto la evolución más importante del pasado como la gran esperanza del futuro. A consecuencia de la preponderancia de este punto de vista, el estudio del desarrollo de un nuevo estilo político relacionado con el nacionalismo, los movimientos y la política de masas se ha visto relegado, no sólo en lo tocante al siglo XIX, sino como antecedente necesario del fascismo.

Las teorías sobre el propio fascismo han tendido a hacer caso omiso de la importancia de los mitos y cultos que acabaron por proporcionar la esencia de la política fascista. Con frecuencia, para quienes se consideraban liberales o de izquierdas, el fascismo representaba una «aberración» histórica, la «ocupación» del país por parte de una minoría bárbara. El pueblo estaba cautivo y cuando se le permitiera decidir su propio destino retornaría a un liberalismo renovado o a los ideales socialistas. Esa interpretación del fascismo estaba especialmente extendida entre los que se vieron obligados a emigrar por oponerse a los regímenes fascistas[4]. Pero, aunque muchos de los que defendían ardientemente esas interpretaciones cambiaran de idea después[5], esta concepción del fascismo sigue teniendo mucho predicamento. En los últimos tiempos, incluso un miembro más refinado de ese movimiento, el historiador Ernst Nolte, cree que la burguesía sólo se volvió hacia el fascismo en una época de crisis, para volver a su liberalismo tradicional una vez que ésta había seguido su curso[6].

El fascismo, como auténtico movimiento histórico, fue una consecuencia de la Primera Guerra Mundial, y este hecho se ha utilizado tanto para negar como para subestimar sus puntos de

contacto con el pasado prebélico. Sin la guerra y la paz consiguiente no habría habido movimiento fascista y, por lo tanto, según se argumenta, el periodo prebélico carece prácticamente de importancia. De este modo, el fascismo se relaciona estrechamente con su «época»: la de la Europa de entreguerras. Con este punto de vista no se pretende hacer una apología del fascismo, aunque sí se dota al movimiento de una cierta singularidad, considerándolo una respuesta inmediata a una determinada situación histórica.

En gran medida, ese análisis es acertado, porque el derrumbamiento de Europa tras la guerra fue un componente esencial del fascismo y le proporcionó gran parte de su atractivo popular. Sin embargo, todos esos historiadores prescinden del fascismo como movimiento de masas y también como democracia de masas, circunstancias ambas que ya tenían una larga trayectoria antes de que los nazis y otros fascistas hicieran buen uso de ellas. En realidad, el concepto de totalitarismo ha resultado engañoso en este sentido, porque implica la utilización del terror contra la población (una nueva versión de la antigua teoría de la ocupación) y la confrontación entre el líder y el pueblo. Se basa en la presunción de que únicamente el gobierno representativo puede ser democrático, una falacia histórica que ya debería haber dejado de lado no sólo la política de masas decimonónica sino el sistema político de la Grecia clásica, porque fueron precisamente los mitos y los cultos de los primeros movimientos de masas los que, además de dar al fascismo una base desde la que trabajar, lo capacitaron para presentar una alternativa a la democracia parlamentaria. Millones de personas vieron en las tradiciones de las que hablaba Mussolini una expresión de la participación política más vital y elocuente que la que representaba la idea «burguesa» de democracia parlamentaria. Esto únicamente podía ocurrir por la existencia de una larga tradición anterior, ejemplificada no sólo por los movimientos nacionalistas de masas, sino por los obreros, igualmente masivos.

Aunque la nueva política afectó a toda Europa, lo que aquí nos ocupa es su desarrollo y consecuencias en Alemania. Dentro de esta nación desunida, una vez iniciado el siglo XIX, la exaltación de la voluntad general como bien supremo se vio estimulada por dos factores: el ascenso del nacionalismo, que se basaba en el *Volk* (el pueblo o la nación) como entidad cohesionada por sus mitos y símbolos históricos, y el desarrollo de los movimientos y la política de masas. Esos movimientos de masas exigían un nuevo estilo político que transformara a la multitud en una fuerza política coherente, y el nacionalismo, en su utilización de la nueva política, proporcionó un culto y una liturgia que podrían alcanzar ese propósito.

En Alemania, el ascenso del nacionalismo y de la democracia de masas, los dos factores que estimularon el culto al pueblo como religión secular, unieron sus fuerzas durante el siglo XIX. A medida que consolidaba su base masiva, el nacionalismo se fue definiendo como un movimiento popular. Las masas que aquí nos ocupan no pueden equipararse a una turba. Los contemporáneos que asistieron al ascenso de los movimientos nacionalistas de masas en torno a mediados del siglo XIX creían que las turbas estaban haciéndose con la política del momento. El historiador liberal alemán Georg Gottfried Gervinus escribió con glacial desaprobación que los movimientos políticos de su tiempo se amparaban en el instinto de las masas. En torno a la misma época, en Francia, el conde Arthur de Gobineau trataba de analizar su propia civilización, retrocediendo horrorizado ante la confrontación entre las élites y las masas que, según él, se producía por doquier[7]. Liberales y conservadores coincidían en este punto.

La palabra «turba» suele utilizarse para aludir a hombres y mujeres que se quedan al margen de la sociedad, o a quienes pretenden cambiarla sirviéndose de una violencia caótica. Así es como Gobineau y muchos de sus contemporáneos percibían a las masas. George Rudé ha tratado de demostrar que las acciones de las turbas del siglo XVIII sí se amparaban en un propósito, aunque éste no siempre se expresara racionalmente[8]. Las masas alemanas que ahora

nos ocupan también constituyeron un movimiento con objetivos y presupuestos concretos. No hay duda de que, en ocasiones, había movimientos de esas características que sólo duraban unos años o incluso unos días, pero, con todo, las masas siempre se reconstituían dentro de un marco definido y en función de objetivos duraderos. Muchas personas entraron y salieron de los festejos y rituales del movimiento nacionalista, pero el marco de éste se mantuvo intacto.

Dicho movimiento había adoptado la forma de una religión secular mucho antes de la Primera Guerra Mundial. Aunque los movimientos y la democracia de masas se oponían a que las instituciones representativas funcionaran como mediador entre el gobierno y los gobernados, en realidad no podían prescindir de tales mecanismos. El «totalitarismo» nunca fue una forma de gobierno en la que un líder carismático cautivara a sus seguidores como el flautista de Hamelín. No hay duda de que el partido único del Estado dictatorial podía actuar como mediador, y así lo hacía, entre el líder y los seguidores, pero esta situación no fue nunca muy satisfactoria. Nuevas y diferentes instituciones saltaron a la palestra dentro de una religión secular que unía al líder con el pueblo, proporcionando al mismo tiempo un mecanismo de control social sobre las masas. Con frecuencia, se ha analizado la religión secular que se desarrolló en el siglo XIX teniendo en cuenta a hombres y movimientos cuya influencia se circunscribía a una élite intelectual: por ejemplo, las doctrinas de Saint Simon (influyentes en Francia y Alemania). Lo que aquí nos debe interesar es la religión secular y nacionalista que comenzó a funcionar en la vida política de Alemania dentro de los movimientos de masas, y que se vio unida a la entrada en la política del momento de la gran mayoría de la población germana.

Dicha religión se basaba en diversos mitos y símbolos fundados en el anhelo de escapar a las consecuencias de la industrialización. La atomización de la mentalidad del mundo tradicional y la destrucción de los vínculos ancestrales y personales fueron

penetrando en la conciencia de gran parte de la población. Los mitos que constituyeron la base de la nueva conciencia nacional, ya fueran de procedencia germánica o clásica, se hallaban al margen del flujo histórico del momento. Pretendían dar al mundo una renovada plenitud y reintegrarle la idea de comunidad a una nación fragmentada. En Alemania, el «anhelo de mito» lo percibieron muchos contemporáneos, desde la Revolución Francesa hasta la Segunda Guerra Mundial[9]. Sus raíces tenían profundas raíces históricas. Ilustraremos una vez más esas características que, para Huizinga, eran típicas del siglo XV: «habiendo atribuido una existencia real a una idea, la mente quiere verla viva, y sólo puede conseguirlo personalizándola»[10]. Si, en esa época pretérita, «la sola presencia de una imagen visible de las cosas sagradas bastaba para establecer su verdad»[11], este hecho también seguiría constituyendo el atractivo del moderno simbolismo nacional alemán. Esos mitos tenían vínculos con concepciones del mundo religiosas y cristianas, pero se secularizaron a través del paganismo pasado al que se remitían y a través de la felicidad instantánea que prometían a quienes los aceptaran.

Esos mitos no se mantenían aislados, sino que se ponían en funcionamiento mediante el uso de símbolos: materializaciones visibles y concretas de los mitos en las que la gente podía participar. «La comunidad agarra cierta parte de su mundo, aprehende su totalidad, extrayendo de ella y a través de ella dicha totalidad y su contenido»[12]. Esta visión del mundo concretaba la mitología de un pueblo; una mitología que, como indicó Friedrich Wilhelm Schelling en 1802-1803, era el «universo en atuendo festivo, en su estado primigenio, el universo verdadero... ya convertido en poesía». El simbolismo, que era la única forma adecuada de expresar ese universo, debía incorporar lo estético y lo artístico, porque dicho universo no sólo era poético sino que constituía la propia fuente de la creatividad[13].

El anhelo de símbolos ejemplificado por Schelling era característico del romanticismo alemán. Los símbolos, la materialización de los mitos populares, proporcionan a un pueblo su identidad.

Gershom Scholem nos ha indicado que la difusión de la Estrella de David como símbolo judío no se produjo hasta el siglo XIX. Sin duda, tiene razón al explicar este nuevo impulso como la búsqueda de una identificación con un judaísmo que, tras la emancipación de comienzos del siglo XIX, no era más que en una simple «creencia israelita». El «Símbolo del judaísmo» debía estar a la altura del «Símbolo del cristianismo»[14]. Pero puede que los judíos sintieran el mismo anhelo simbólico que el movimiento romántico. En ocasiones, reflejaban la cultura en la que vivían. El nacionalismo, cuyos comienzos coincidieron con el romanticismo, convirtió los símbolos en la esencia de su estilo político. Siempre habían desempeñado una función primordial en el cristianismo y ahora, en forma secularizada, pasaron a convertirse en un elemento capital del culto nacional alemán.

Durante la Revolución Francesa, los festejos públicos se habían tornado ritos «cúlticos» y esta tradición prefiguró el interés por la nueva política que, décadas más tarde, mostraría Alemania. En este país hubo diversos grupos que crearon sus propias manifestaciones festivas y litúrgicas dentro de un contexto político; los más importantes, las sociedades corales masculinas, las de tiro al blanco y las de gimnastas, habrían de incorporar elementos destacados a la nueva política. Esos grupos, importantes y muy extendidos en Alemania, proporcionaron los pilares en los que descansarían inicialmente los más afamados festejos públicos. Además, hubo símbolos permanentes que ayudaron a preparar a la población para la nueva política: no sólo fuegos sagrados, banderas y canciones, sino, sobre todo, monumentos nacionales hechos de piedra y argamasa. El monumento nacional como forma de autoexpresión sirvió para anclar los mitos y símbolos nacionales en la conciencia del pueblo, y algunos de ellos han mantenido su efectividad hasta el presente.

Eran expresiones tangibles de un nuevo estilo político. Pero, en este contexto, «estilo» denota algo más que un mecanismo político destinado a sustituir el concepto liberal de gobierno par-

lamentario o a ilustrar la realidad del mito. Ese «estilo» se basaba en presupuestos artísticos, en una estética que resultaba esencial para la unidad del simbolismo. Friedrich Nietzsche describió con acierto de qué se trataba:

> Pensar objetivamente... sobre la historia es labor del dramaturgo: pensar en una cosa en relación con otra y entretejer los elementos para conformar un todo único, presuponiendo que la unidad del plan debe ponerse entre los objetos, si es que no estaba ya allí. De manera que el hombre vela y somete el pasado, y expresa su impulso hacia el arte; pero no el que le lleva hacia la verdad y la justicia[15].

Esa veladura y ese sometimiento del pasado se lograban mediante el mito y el símbolo, y, en consecuencia, lo artístico se convirtió en algo esencial para esa visión del mundo. Lo mismo le ocurrió al componente dramático, que nos ocupará constantemente a lo largo de este estudio, porque la idea de la nueva política iba a transformar la acción política en una obra dramática.

Los criterios estéticos no sólo inspiraron los festejos antes mencionados, sino que también determinaron la forma y la estructura de los monumentos nacionales. La implicación directa de las masas populares obligó a la política a convertirse en un drama basado en los mitos y en sus símbolos; un drama al que se otorgaba coherencia mediante un ideal de belleza determinado de antemano. Con frecuencia se consideraba que los actos políticos eran especialmente efectivos por ser hermosos, y así era cuando los nacionalistas alemanes describían sus festejos y monumentos, y también cuando los trabajadores alemanes se referían a los desfiles de su 1° de Mayo.

En este sentido, la tradición religiosa tuvo un papel destacado, es decir, la idea de que los actos de devoción debían desarrollarse dentro de un contexto «hermoso». Aquí nos acercamos a la tradición teatral y dramática del Barroco, tal como aparece en las iglesias de esa época, aunque los nacionalistas decimonónicos rechazaran por frívola dicha tradición. La razón era que la belleza que unificaba la política no podía ser juguetona; tenía que simbolizar el orden, la jerarquía y una nueva «plenitud del mundo».

Éstas fueron las tradiciones que el nacionalsocialismo acabó adoptando y que, de hecho, sólo transformó escasamente en la práctica. Como movimiento de masas, esa doctrina consiguió adaptar una tradición que, cuando los propios movimientos fascistas se convirtieron en una realidad política, ya llevaba alrededor de un siglo ofreciendo una alternativa a la democracia parlamentaria.

El pensamiento político fascista y nacionalsocialista no puede juzgarse en función de la teoría política tradicional. Apenas tiene elementos en común con sistemas racionales y lógicamente construidos como los de Hegel o Marx. Este hecho ha importunado a muchos analistas que, al observar el pensamiento político fascista, han condenado su vaguedad y sus ambigüedades. Pero los propios fascistas describieron su pensamiento político más como una «actitud» que como un sistema; en realidad, era una teología que proporcionaba un marco para el culto nacional. Como tal, sus ritos y liturgias eran esenciales, y constituían un elemento capital de una teoría política que no dependía del atractivo de la letra escrita. Los dirigentes nazis y otros líderes fascistas hacían hincapié en la palabra hablada, pero incluso en este caso, los discursos, más que suponer una exposición didáctica de la ideología, cumplían una función litúrgica. La propia palabra hablada se integraba en los ritos del culto y, al final, lo que en verdad se decía tenía menos importancia que el entorno y las ceremonias que rodeaban tales discursos.

No cabe duda de que tanto Hitler como Mussolini escribieron obras teóricas. Dentro del movimiento nazi, el prestigio de Alfred Rosenberg dependía en gran medida de libros como *Der Mythus des 20. Jahrhunderts* (*El mito del siglo XX*). Pero, en la práctica, todo era diferente. Sin duda, millones de personas leyeron esas obras, pero, incluso entre ellos, se recalcaba más la importancia ideológica de la expresión hablada que la de la escrita. Al igual que en cualquier culto tradicional, la propia acción reverencial del grupo ocupaba el lugar de las obras teóricas. Ni siquiera *Mein Kampft* (*Mi lucha*) se convirtió en una biblia del movimiento nazi en el mismo sentido que lo fueron para el mundo socialista los escritos de Marx y Engels. No

había necesidad de que fuera así, porque las ideas de *Mi lucha* se habían traducido a formas litúrgicas, abandonando la página impresa para convertirse en ritos de masas de un culto nacional y ario.

Calificar esa difusión de «propaganda» resulta especialmente inapropiado en este contexto, porque alude a algo creado artificialmente con el fin de captar la imaginación de los hombres mediante deliberadas técnicas «de venta». Esto es malinterpretar el desarrollo orgánico del culto nazi y su naturaleza esencialmente religiosa. Un ejemplo típico de este enfoque sería el de quien habría de convertirse en el primer presidente de la República Federal Alemana, Theodor Heuss que, a pesar de ser un avezado observador, en 1932 creía que la difusión de la propaganda nazi sólo estaba influida por consideraciones relativas al éxito y al fracaso. Lo que importaba eran los resultados[16]. Además, ese pragmatismo se consideraba probado por el hecho de que dicha propaganda excluía la discusión con sus enemigos y su punto de vista. Esa observación tiene algo de verdad, porque ninguna fe profundamente sentida está dispuesta al diálogo racional. Sin embargo, el mero hecho de que la propaganda tuviera éxito, algo que Heuss reconocía, debería haberle dado que pensar. Después de todo, no se había creado en 1932 para alcanzar un objetivo político, sino que constituía la adopción de un estilo político que en Alemania ya había pasado por los estadios necesarios de crecimiento orgánico. Para Heuss, la «formación religiosa» ofrecida por el partido no era más que un ejemplo de mal gusto. Pese a darse cuenta de que Hitler valoraba la palabra escrita menos que la hablada, su interpretación no le llevó a relacionar ese hecho con el carácter reverencial, cúltico, del movimiento nazi. Por el contrario, atribuía la preferencia de Hitler por la palabra escrita al conocimiento que éste tenía de sus propias limitaciones[17]. La actitud de Heuss es típica de la que muestra la gente civilizada y progresista cuando se enfrenta al fenómeno de la nueva política. Muchos historiadores que ahora cuentan con el beneficio de la perspectiva temporal han seguido esos mismos pasos.

La acusación de que mediante la propaganda los nazis pretendían erigir un mundo terrorista hecho de ilusiones sólo puede mantenerse hasta cierto punto. Nadie puede negar la presencia del terror, pero se han acumulado pruebas suficientes para explicar la genuina popularidad de la literatura y el arte nazis, que no precisaban del estímulo del terrorismo para ser efectivos[18]. Así ocurre también en el caso del estilo político nacionalsocialista: tuvo aceptación porque se levantó sobre una tradición conocida con la que se podía simpatizar.

Para las personas de izquierda, incluso hoy en día, la apelación a la irracionalidad por parte del fascismo se debía a un hecho supuesto: la sociedad capitalista tardía sólo podía defenderse mediante esa regresión[19]. Pero si el estilo político nazi era un fenómeno específico del capitalismo monopolista tardío, éste debía reinterpretarse a la luz de la época de la Revolución Francesa y de comienzos del siglo XIX, porque fue en ese momento cuando se inició y desarrolló realmente la nueva política como acto de participación de las masas. Sin embargo, para Karl Marx esa fue precisamente la época en la que el capitalismo hizo una aportación positiva a la sociedad. Como veremos, el propio movimiento obrero alemán trató, aunque fuera a regañadientes, de adoptar el nuevo estilo político e, incluso, contribuyó a él. Sin embargo, en los últimos tiempos, algunos análisis marxistas del fascismo ya no han considerado que éste sea únicamente un instrumento del capitalismo, sino un movimiento de masas espontáneo que se aprovecha de situaciones de crisis. El énfasis en la espontaneidad sigue desvinculando el fascismo del curso de la historia y le otorga cualidades únicas. Al final, la idea del fascismo que aparece en el análisis de la izquierda, con su insistencia en la propaganda y la manipulación, es, en este caso, parecido a las actitudes progresistas antes mencionadas. Lo que este libro espera demostrar es hasta qué punto van desencaminadas tales perspectivas.

Como hemos señalado, la política y la democracia de masas alemanas se movían en un mundo de mitos y símbolos, y definieron

la participación política mediante ritos y entornos relacionados con el culto. Lo que pretendían era activar las emociones del hombre, sus propios impulsos inconscientes. La idea no era muy nueva, ni tampoco se circunscribía a Alemania. A finales del siglo XIX, cuando los movimientos de masas comenzaron a ser más frecuentes y preponderantes, en Francia, tanto Gustave Le Bon como Georges Sorel ya habían formulado teorías similares a las que estamos analizando, concebidas para dirigir y controlar a movimientos de masas.

En 1889, Le Bon consideraba innegable que «la sustitución de las actividades conscientes de los individuos por las acciones inconscientes de las multitudes es uno de los rasgos principales de la época actual»[20]. Después de observar el comportamiento de las masas durante el movimiento encabezado por el general Boulanger, Le Bon señaló que estaba impresionado por lo que denominaba «conservadurismo de las masas» y por la importancia que parecían conceder a las ideas heredadas. Para él, éstas se expresaban mediante mitos y su contemporáneo Georges Sorel sostenía que los trabajadores no podían ser conducidos a una huelga general sin apelar al antiguo mito del heroísmo en la batalla[21]. Al margen de lo ambivalentes que fueran Le Bon y Sorel respecto a los resultados de sus observaciones, ambos creían que las instituciones políticas ya no importaban y que, por el contrario, lo que determinaba la naturaleza de la política era una nueva «magia».

El análisis de Le Bon influyó tanto en Hitler como en Mussolini. Sin embargo, Le Bon se limitó a resumir una tendencia que ya existía antes de su época y que era mucho más compleja que la relación «mágica» entre dirigente y dirigido en la que él se centraba. La política era un drama dentro del cual tenían lugar ritos litúrgicos, concepto éste que ha sido acertadamente definido por Erik Erikson: «El ceremonial permite a un grupo comportarse de una forma simbólicamente ornamental, de modo que parece ofrecer un universo ordenado; cada partícula logra una identidad, en función de su simple interdependencia con todas las demás»[22]. Sin

embargo, la argamasa de esta interdependencia es la acción simbólica: episódica, como en los festejos públicos, y más permanente, como en la formación de grupos especiales como los gimnastas o en la construcción de monumentos nacionales.

La Revolución Francesa fue el primer movimiento moderno en el que el pueblo intentó adorarse a sí mismo al margen de cualquier marco cristiano o dinástico. Honoré Gabriel de Mirabeau, uno de los líderes de la revolución, resumió el propósito del culto revolucionario: al igual que en la Grecia y la Roma clásicas, las fiestas ciudadanas debían conseguir que el pueblo, paso a paso, se imaginara una unidad entre su fe y el gobierno[23]. Se suponía que el «culto a la razón» debía sustituir al ceremonial católico. Pero ese culto racional abandonó el racionalismo; tendió a sustituir a la Virgen María por la Diosa Razón y a inculcarle a esta veneración himnos, oraciones y respuestas que imitaban la liturgia cristiana. Los festejos de la revolución y sus símbolos intentaron convertir a todo el mundo en participante activo. No bastaba con la pura y simple creación de una actitud reverencial. Como era de esperar, el drama de Joseph Chénier, *Triomphe de la République* (Triunfo de la República), llevó a todo el mundo a escena: mujeres y niños, ancianos y jóvenes, magistrados y militares. Los coros y procesiones proporcionaron a las ceremonias republicanas un reparto religioso[24]. De hecho, la Diosa Razón sustituyó a la Virgen María en iglesias que, a su vez, fueron transformadas en templos dedicados al culto a la revolución. La catedral de Notre Dame pasó a conocerse con el nombre de Templo de la Razón. Del mismo modo, la naturaleza no fue en absoluto olvidada; la revolución llegó incluso a conceder importancia simbólica y política a los primeros rayos de sol del día[25]. La «voluntad general» se convirtió en una nueva religión.

Aunque los cultos revolucionarios no llegaron a dominar París durante más de un año, constituyeron un ensayo general para la nueva política alemana de los siglos XIX y XX, porque los movimientos de masas de la época contemporánea también pretendieron

venerar la «voluntad general», ya fuera la del pueblo que constituía una nación o la de los miembros del proletariado. Los símbolos cambiarían, el concepto del culto sagrado se haría más complejo, pero el ejemplo de la revolución seguiría siendo una inspiración continua. Con posterioridad, en Alemania, incluso el clasicismo que un artista como Jacques-Louis David añadió a la propaganda revolucionaria determinaría gran parte de la idea de belleza y la concepción formal del nuevo estilo político.

Con todo, dentro de la nueva política, las descristianización del culto popular nunca llegaría a ser completa. Las ideas religiosas y patrióticas del pietismo germano tuvieron un profundo impacto en el desarrollo del nacionalismo alemán y, en consecuencia, en el culto y la liturgia de ese movimiento. Originalmente, en el siglo XVII, el pietismo era un movimiento completamente íntimo en el que el Estado y la nación se desvanecían. Hasta el XVIII los pietistas no comenzaron a incorporar visiones de la nación a su ideal espiritual y de amor cristiano. En 1784, por ejemplo, Friedrich Carl von Moser relacionó la «Pia Desideria» (auténtica piedad) con la santificación del servicio en defensa de la verdad y la patria[26]. El pietismo consiguió forjar una unidad entre religión y patriotismo, llenando de fe cristiana el amor a la nación. «El que no ama a la patria que puede ver, ¿cómo podrá amar la Jerusalén celeste que no ve?» (1774)[27]. Ahora la nación no sólo era cristiana, sino que también estaba preñada de un cristianismo místico que se equiparaba constantemente con el espíritu interior. «La patria está dentro de ti», es un «espacio sagrado» que se halla en el alma de todos los hombres[28].

Este pietismo insufló en el patrimonio alemán un componente dinámico y emocional de gran importancia para la creación de la clase de comunidad fraterna, basada en el amor, que deseaban los pietistas. Su doctrina, a pesar de toda su introspección, no descartaba las manifestaciones litúrgicas. Para el conde Zinzendorf, un personaje clave del pietismo germano del siglo XVIII, la liturgia cristiana expresaba mejor que las simples palabras la unidad de la

comunidad cristiana. El cristianismo unificaba a esa comunidad tanto a través de la piedad como de la liturgia, y apenas puede sorprender que en Alemania coexistieran, a poca distancia la una del otro, la liturgia cristiana y el culto nacional. Ernst Moritz Arndt, el poeta de la unidad alemana, dijo en 1814 que la oración cristiana debía acompañar los festejos nacionales[29], pero el culto nacional, incluso al desvanecerse ese vínculo evidente, no sólo conservó intactas las formas de la liturgia cristiana, sino su ideal de belleza: la «belleza de la santidad» que ejemplificaban las iglesias cristianas. Esta tradición, fundida con el clasicismo, condujo a formas artísticas susceptibles de inspirar la acción política. Tanto en la Revolución Francesa como en el pietismo, el ideal de actividad creadora introspectiva ya había salido al exterior, adentrándose en el ámbito político.

Lo artístico y lo político se habían fusionado. Frente a los problemas de la industrialización, el nacionalismo alemán se definía como algo realmente creativo; lo artístico se tornaba político. El paralelismo con el cristianismo se hacía de nuevo presente. El arte cristiano era la expresión visible de la teología cristiana y la belleza de la liturgia ayudaba a disciplinar a la congregación. Para el movimiento nacionalista alemán, la creatividad artística no sólo expresaba la naturaleza interna del hombre, sino que, mediante símbolos y festejos públicos, también ayudaba a modelar a la masa informe. Al elegir los «lugares sagrados» en los que habían de encuadrarse los festejos y monumentos nacionales, se ponía un énfasis similar en las emociones que fomentaba un entorno adecuado, cuya creación también había sido el cometido de la arquitectura sacra en el cristianismo.

El pragmatismo de la política cotidiana subyacía dentro de este marco reverencial y, para la mayoría de la gente, se disfrazaba con él. Pero quizá «disfrazar» sea un verbo equivocado en este contexto, porque cualquier disfraz que se sirva de formas litúrgicas y cúlticas comunes se convierte en una «magia» en la que creen tanto los líderes como el pueblo, y lo que nos interesa es la realidad de

dicha magia. La política de la unificación nacional alemana en lo tocante a su base económico-social ha sido investigada con frecuencia por los historiadores. Pero olvidando que el nacionalismo fue un movimiento de masas y que, como tal, abarcó a muchas clases diferentes al propagar una creencia ferviente que se convirtió por derecho propio en una fuerza capital. El momento culminante de esta magia se produjo durante el periodo nazi, pero ya hacía tiempo que era importante.

Podemos no estar de acuerdo con la aseveración del psicólogo William McDougall, en el sentido de que el nacionalismo, al ensalzar el carácter y la conducta mucho más que cualquier otra forma de espíritu de grupo, está psicológicamente justificado. Pero el nacionalismo sí proporcionó a la actividad mental un objeto que con bastante acierto McDougall consideró un requisito para la existencia del espíritu de grupo[30]. Donde más éxito tuvo el nacionalismo fue en la creación de la nueva política, en parte porque ésta se basaba en la emoción. Sin embargo, esa emoción no producía una «multitud en éxtasis» por la pura y simple ausencia de la razón y la lógica[31]. En realidad, los cuidadosos esfuerzos de los movimientos nacionalistas se orientaban a disciplinar y dirigir a las masas con el fin de evitar el caos que frustra la creación de un movimiento masivo coherente.

El fascismo y el nacionalsocialismo sólo han sido los movimientos de masas más recientes de entre los que han hecho cobrar vida teorías de hombres como Le Bon. Habría sido más agradable describir la nueva política como un fracaso. Pero al seguir su curso durante un periodo tan largo no podemos hacerlo así. Sin duda, aunque sea por desgracia, hemos tocado en una de las principales dinámicas políticas de la época de las masas. Habría sido mucho más satisfactorio repetir el diálogo de una de las obras teatrales de la década de 1920 del poeta Ernst Toller: «Las masas, no el hombre, son la única fuerza eficiente. ¡No, el individuo es supremo!»[32]. Toller creía que tanto las masas como el patriotismo eran fuerzas vicarias del puro y simple egoísmo. Obstaculizaban el poder que el

individuo debía poseer. ¡Si el ideal de Toller pudiera haberse transformado en realidad histórica! Por el contrario, la conjunción entre masas y nacionalismo no fue manipulada por la historia alemana sino que, en realidad, conformó gran parte de la trayectoria contemporánea germana. Las voces de intelectuales como Ernst Toller se perdieron entre la multitud.

Este libro tiene interés en el desarrollo de una religión secular. Como ocurre en cualquier religión, la teología se expresaba mediante una liturgia: festejos, ritos y símbolos que se mantuvieron constantes en un mundo siempre cambiante. Sin duda, el nacionalsocialismo supone el punto culminante en la utilización de la nueva política. La Italia fascista también tuvo sus fiestas y símbolos, pero Mussolini no les concedió la importancia capital que Hitler otorgaba a su aplicación. No se pude decir que aquí hayamos escrito una historia completa de la expansión y desarrollo de la nueva política en Alemania; nos limitaremos a intentar analizar su naturaleza y a demostrar su desarrollo remitiéndonos a los ejemplos más importantes y significativos. Tampoco podemos dar explicaciones detalladas de los acontecimientos políticos que acompañaron el desarrollo de la nueva política en Alemania. Sin embargo, será útil esbozar los principales periodos históricos alemanes en los que tuvo lugar la nacionalización de las masas.

El primero de ellos se extiende desde las «guerras de liberación» (1813-1814) frente a Napoleón hasta la consecución de la unidad alemana en 1871. En cuanto se inició el siglo XIX se asistió a un sentimiento de decepción respecto a la falta de unidad de Alemania y la fragmentación de su gobierno. La Confederación Alemana, fundada en el Congreso de Viena de 1815, fue insatisfactoria porque, en vez del pueblo, quienes siguieron gobernando fueron los príncipes; además, en lugar de traer la unidad nacional, el Congreso creó una laxa confederación de treinta y nueve estados. Esta situación condujo a la glorificación de las pasadas «guerras de liberación» contra Francia, en las que los alemanes habían luchado codo con codo frente a los intrusos. Las formas de

gobierno impuestas por la reacción que suscitaron el Congreso de Viena y su recelo ante el nacionalismo proporcionaron a la nueva política un punto de partida democrático y nacionalista, que se oponía al orden establecido. Las revoluciones de 1848, pese a su importancia dentro de la historia de Alemania, no son tan determinantes para la del mito, los símbolos y los movimientos de masas. Sin duda, en la década de 1860 se asistió a una intensificación del nacionalismo y de su utilización en la nueva política. Pero este proceso tuvo lugar bajo el hechizo de la unificación nacional italiana y fue una dilatada reacción ante el hecho de que en 1848 no se lograra la unidad nacional.

El Segundo Reich, el de 1871-1918, constituyó la consumación de muchas esperanzas de unidad, aunque fue un periodo de crisis para la nueva política. Bismarck dominó Alemania hasta que perdió el poder en 1890. El «canciller de hierro» creó un Reich ajustado a su idea de *Realpolitik*, subrayando más el poder del Estado que el tipo de unidad espiritual que los nacionalistas habían considerado importante. La nueva Alemania sólo se unificó en cuestiones absolutamente necesarias: no afectó a las minorías, los estados mantuvieron muchas de sus prerrogativas" y el conservadurismo de Bismarck parecía incapaz de frenar las divisiones sociales que amenazaban con dividir la nación en un momento de rápida industrialización y urbanización. El Estado trató de anexionarse la dinámica nacionalista y de domesticarla para hacerla respetable, poniendo así en peligro su potencial dinámico y democrático. Desde el punto de vista nacionalista, el emperador Guillermo II (1888-1918) continuó esa política conservadora, pese a las grandes esperanzas que en principio suscitó ese «emperador del pueblo». La República Alemana, posterior al Segundo Reich y a la derrota bélica, dio un renovado impulso a la nueva política. El advenimiento de la República de Weimar en 1918 marcó el comienzo de una auténtica era de política de masas sostenida: como expresión de un fermento revolucionario, de derechas o de izquierdas, y como necesidad política en un Estado basado en las

urnas. La propia debilidad de la República de Weimar la convirtió en un foro en el que cada grupo podía luchar por su propia visión del futuro de Alemania, siempre que pudiera reunir suficientes adeptos. Ya no era la Alemania de Bismarck, en la que el emperador tenía en sus manos gran parte de los resortes del poder. En 1933 el triunfo del nacionalsocialismo liquidó el régimen parlamentario, pero conservó las técnicas de la política de masas que, antes de tomar realmente el poder, se habían ido desarrollando a lo largo de un siglo.

Dentro de este desarrollo histórico podemos apreciar un cierto ritmo que determinó el crecimiento de la nueva política. Desde comienzos del siglo XIX hasta la unificación alemana surgió sobre todo fuera del marco de los estados alemanes, orientándose más bien contra los gobiernos. El ansia de unidad nacional no contó con el favor de la mayoría de los reyes y príncipes que regían los destinos de la nación. Pero después de 1871 y hasta el nacimiento de la República de Weimar el nuevo Estado alemán trató de manipular la liturgia, con el fin de inclinarla hacia un nacionalismo sancionado por las autoridades. Parece que esta intentona sofocó el impulso litúrgico que durante el periodo anterior había estado en primera línea. Así lo apreciaremos en el desarrollo de los monumentos nacionales y en el destino de organizaciones que habían resultado cruciales en la historia del culto nacional antes de la unificación. Sin embargo, las protestas contra esta imposición de una liturgia desde arriba cobraron importancia y, por ejemplo, se expresaron mediante nuevas formas teatrales y también en los «festejos» concebidos por Richard Wagner en Bayreuth. Al final, en la República de Weimar, cuando toda la política era de masas, se recuperaría parte de la dinámica primigenia de la liturgia nacional.

Aunque este estilo político tenía una fuerza propia mucho antes de la aparición del nacionalsocialismo, a lo largo de este libro nos ha parecido útil mirar de vez en cuando hacia adelante con el fin de no perder el contacto con el clímax de este proceso polí-

tico, porque, a pesar de todos los problemas a los que se enfrentó esa nueva forma de hacer política, podemos detectar una continuidad fundamental que se extiende desde la lucha por la liberación nacional frente a Napoleón hasta la liturgia política del Tercer Reich. Esa continuidad no debe confundirse con una búsqueda de los orígenes de dicho régimen. En realidad, nuestro interés reside en el desarrollo y la evolución de un estilo político que el nacionalsocialismo perfeccionó. La estética de la política, que es lo que aquí nos ocupa, su materialización en el arte y la arquitectura, sí constituyó en gran medida la mentalidad de Adolf Hitler. Pero esto no quiere decir que condujera al nacionalsocialismo o que produjera la dictadura alemana. Dada la complejidad de la historia, sería simplista hacer tal aseveración. La nueva política se valía por sí misma; no sólo atrajo a los nacionalsocialistas, también a miembros de otros movimientos que encontraban su estilo atractivo y útil para sus propios propósitos. Dicho estilo político, al margen de lo atrayente que resultara para gran parte de la población y de la importante función que desempeñó en una época de política de masas, no fue más que uno de los muchos factores que contribuyeron al desarrollo del Tercer Reich.

Puede resultar curioso que, para analizar un estilo político que acabó siendo utilizado para fines tan desagradables, comencemos por centrarnos en la belleza. Sin embargo, la «estética de la política» fue la fuerza que vinculó los mitos, los símbolos y el sentimiento de las masas; lo que determinó la naturaleza del nuevo estilo fue una cierta percepción de la belleza y de la forma. Para gran parte de la población, los fines desagradables para los que se acabó utilizando ese estilo quedaron enmascarados por el atractivo que suscitaba la nueva política y por su utilidad para hacerse con sus anhelos y sueños. Una cierta idea de belleza materializó el mundo de felicidad y orden soñado, al tiempo que posibilitaba a los hombres el contacto con las supuestas fuerzas inmutables que se alzan fuera del flujo vital cotidiano.

Capítulo primero. La nueva política

1 *Mussolinis Gespräche mit Emil Ludwig*, Berlín, 1932, p. 72.

2 Karlheinz Schmeer, *Die Regie des Öffentlichen Lebens um Dritten Reich*, Múnich, 1956, pp. 16, 62-63, 48 y ss.

3 *Oeuvres complètes de J. J. Rousseau*, París, 1907, vol. 5, p. 43.

4 George L. Mosse, «The Heritage of Socialist Humanism», *The Legacy of the German Refugee Intellectuals*, ed. Robert Boyers, Nueva York, 1972, pp. 127-128.

5 Alfred Kantorowicz, *Exil in Frankreich*, Bremen, 1971, p. 67.

6 George L. Mosse, «Three Faces of Fascism by Ernst Nolte», *Journal of the History of Ideas*, octubre-diciembre de 1966, vol. XXVII, pp. 621-626.

7 Georg Gottfried Gervinus, *Einleitung in die Geschichte des Neunzehnten Jahrhunderts*, Fráncfort del Meno, 1967, p. 162; primera edición de 1855. Michael D. Biddiss, *Father of Racist Ideology*, Londres, 1970, p. 171.

8 George Rudé, *The Crowd in History; A Study of Popular Disturbances in France and England, 1730-1848*, Nueva York, 1964 [Ed. cast.: *La multitud en la historia: los disturbios populares en Francia e Inglaterra, 1730-1848*, Madrid, Siglo XXI de España, 1978].

9 Friedrick Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», *Nietzsche's Werke*, Leipzig, 1899, vol. i, pp. 159-165 [Ed. cast.: *Obras completas*, Buenos Aires, Prestigio, 1970]; Theodore Ziolkowski, «Der Hunger nach dem Mythos», *Die Sogennannten Zwanziger Jahre*, ed. Reinhold Grimm y Johnst Hermand, Bad Homburg, V. D. H., 1970, pp. 169-201.

10 J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, Londres, 1924, p. 186 [Ed. cast.: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 2001].

11 *Ibíd.*, p. 165.

12 Gershom Scholem, *The Mesianic Idea in Judaism*, Nueva York, 1971, p. 257.

13 Citado en René Gérard, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Nancy, 1963, p. 170.

14 Scholem, *op. cit.*, p. 279

15 *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, ed. Oscar Levy, Edimburgo y Londres, 1910, vol. V, pp. 51-52.

16 Theodor Heuss, *Hitlers Weg*, Stuttgart, 1932, p. 130.

17 Ibíd, p. 132.

18 Véase, por ejemplo, Dietrich Strothmann, *Nationalsozialistische Literaturpolitik*, Bonn, 1963, p. 384; Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hamburgo, 1963, pp. 112-113.

19 Renzo De Felice, *Le interpretazioni del fascismo*, Bari, 1971, 51 y ss.

20 Gustave Le Bon, *The Crowd*, Nueva York, 1960, p. 3 [Ed. cast.: *Psicología de las masas*, Madrid, Morata, 1986].

21 Georges Sorel, *Reflections on Violence*, Nueva York, 1950, p. 78 [Ed. cast.: *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1976].

22 Erik H. Erikson, *Young Man Luther*, Nueva York, 1962, p. 186.

23 Véase Albert Mathiez, *Les origines des cultes révolutionaires*, París, 1904, p. 79.

24 *Ibid*, p. 61.

25 David Dowd, *Pageant-Master of the Republic; Jacques-Louis David and the French Revolution*, Lincoln, Nebraska, 1948, p. iii.

26 Gerhard Kaiser, *Pietismus und Patriotismus im Literarischen Deutschland*, Wiesbaden, 1961, p. 41.

27 *Ibid*, p. 43.

28 *Ibid*, pp. 40 y 49.

29 E. M. Arndt, *Entwurf einer Teutschen Gesellschaft*, Fráncfort, 1814; Nikolas Ludwig von Zinzendorf, *Ergänzungsband zu den Hauptschriften*, ed. Erich Beyreuther y Gerhard Meyer, Hildesheim, 1963, vol. III, pp. 74-75 y 266 (estas declaraciones son de 1738).

30 William McDougall, *The Group Mind*, Nueva York, 1920, pp. 33 y 247.

31 Véase, por ejemplo, Philippe de Félice, *Foules en Délire, Extases Collectives*, París, 1947, pássim.

32 Ernst Toller, «Masse-Mensch», *Deutsche Revolutionsdramen*, ed. Reinhold Grimm y Johst Hermand, Hamburgo, s. d., p. 427.

33 Hans Rothfels, *Bismarck und der Staat*, Stuttgart, 1953, p. xxxix.

2. La estética de la política

Recientemente, un autor francés ha acuñado la expresión «le snobisme de l'absolu» (el esnobismo de lo absoluto)[1], para describir un esnobismo literario e intelectual que busca en la vida héroes que venerar y hechos excepcionales. Sin duda, esa actitud había existido en el pasado y al final acabó arrojando a muchos intelectuales en brazos del fascismo, donde buscaron a sus héroes y una vida apartada de la ordinaria monotonía de la existencia burguesa. Pero este tipo de esnobismo también fue fundamental para la nueva política, y atrajo a las masas tanto como a los intelectuales, porque el culto de mitos y símbolos de contenido político se basaba en su excepcionalidad, en el hecho de que se encontraban fuera del curso común de la historia y sólo podrían entenderlos realmente quienes los defendieran con heroísmo. El anhelo de experiencias ajenas a la vida cotidiana, de experiencias que «eleven», es algo esencial en todos los cultos religiosos y se transmitió constantemente a la religión política secular. Incluso a la burguesía le gustaba introducir en su ordenada vida lo extraordinario y lo que elevaba. Un examen de la novela europea de finales del siglo XIX y comienzos del XX ha demostrado que la mística de «vivir la vida plenamente» se había convertido en un mito secular en el que los festejos nacionales o públicos simbolizaban el punto álgido de la existencia[2]. A través de esas festividades lo banal se transfor-

maba en una unidad más íntima entre los hombres y la naturaleza, en una comunidad humana.

Se consideraba que una ocasión era festiva cuando, mediante símbolos, ponía de manifiesto un nuevo mundo: completo, cohesionado y, sobre todo, hermoso. La novela popular alemana de finales del siglo XIX muestra una constante preocupación por el problema de la belleza, que es algo que debe existir para dar a la vida su auténtico significado[3]. Pero, ¿cuál era esa idea de belleza que inspiró no sólo novelas leídas por cientos de miles de personas sino el nuevo estilo político? Antes de tratar de analizarlo debemos captar la función que pretendía cumplir. Para muchos alemanes del siglo XVIII –Friedrich Schiller, por ejemplo– la belleza era el elemento unificador de la sociedad[4]. Tenía que ver con algo común a todos sus miembros, porque la belleza se consideraba un absoluto intemporal del que todos los hombres podían extraer la capacidad para la perfección. La hermosura podía unir los opuestos de la naturaleza humana: la fuerza y la pasividad, la libertad y la ley. De este modo, la «belleza» era un tipo ideal que surgía de lo que el carácter humano tiene de duradero y, a través de éste, penetraba en su condición vital y la ennoblecía[5]. A comienzos del siglo XIX, este componente funcional de la belleza estaba bien entendido.

Durante el siglo XIX, el intento más importante para crear una estética de la belleza tiene como tema clave la eliminación de lo meramente accidental; su objetivo es dotar al hombre de la conciencia de una existencia superior que le reconcilie con la realidad vital. La obra en seis volúmenes de Theodor Vischer, titulada *Ästhetik, oder die Wissenschaft des Schönen* (*Estética, o la ciencia de lo hermoso*) fue escrita entre 1846 y 1857, con el fin de demostrar que la vida en este mundo puede transformarse en algo bello y sano. Ese fin podía conseguirse a través de lo que el autor llamó inicialmente fantasía humana y después alma humana. Según Vischer, el hombre puede idealizar, porque si nuestro ojo fuera como un microscopio no veríamos la belleza de la naturaleza y del propio hombre, sino los parásitos de las hojas de un árbol y las imperfecciones de la más

delicada piel humana. Además, la belleza es una forma de observar las cosas y la vida que pone de manifiesto la «idea absoluta» fundamental para toda existencia. Esta idea, aunque siempre está dentro de nosotros, queda oscurecida por un mundo fragmentado y atomizado.

Vischer creía que el presente, un mundo burgués hecho de desorden y caos, era intragable, y que la belleza, que se había retirado al alma de los hombres, sólo podía proyectarse hacia el exterior mediante símbolos. El alma, al insuflar un objeto con este ánimo, hacía que los ideales de belleza pudieran abrirse paso y terminar con la alienación del hombre respecto al mundo en el que tenía que vivir[6]. Como es habitual en cierto desarrollo intelectual más amplio, a partir de 1857 este autor, al entrar en la segunda mitad del siglo XIX, fue haciendo más hincapié en la necesidad de mitos y de religión que tenía el ser humano[7]. El alma humana había sentido la necesidad de transformar este mundo llenándolo de una belleza situada más allá de los límites racionales de la conciencia.

El ideal de belleza de Vischer era funcional y él nunca definió realmente el tipo ideal con el que debía relacionarse toda esa estética. Se suponía que la percepción de la belleza, al proporcionar a los hombres una realidad ajena a la vida cotidiana en una sociedad en proceso de industrialización, hacía que éstos se sintieran a gusto en el mundo.

Vischer, un ferviente liberal, había formado parte del Parlamento de Fráncfort en 1848, donde defendió la ampliación del derecho de voto. Pero para él, al igual que para muchos otros durante la segunda mitad del siglo XIX, la actividad política parlamentaria apenas tenía que ver con la tan extendida búsqueda de la belleza. El historiador Heinrich von Treitschke tenía razón al escribir que casi todo el mundo utilizaba la estética de Vischer sin reconocerle su autoría[8].

La literatura popular del momento reflejaba sus ideas. Para novelistas como Marlitt, cuyas historias se vendían por cientos de miles a finales del siglo XIX, el ideal de belleza proporcionaba a la vida una unidad y un propósito, oponiéndose al materialismo mo-

derno y trascendiéndolo. El hecho de valorar la belleza conducía a una definición de la auténtica alma humana sensible, un ideal que después se lanzaba al mundo en las novelas. Como cabía esperar, ese alma también gustaría del orden y de la armonía. Un mundo de belleza también era un mundo en el que «todo estaba donde le correspondía»; un mundo en el que uno se sentía «en casa»[9]. Para escritores populares como Marlitt, a finales del siglo XIX esto significaba un armonioso y cohesionado mundo burgués. Vischer, que pensaba que la belleza era parte integrante del orden, arremetía contra el «arte caótico». No es casual que en las novelas de la época ocupen tanto espacio las descripciones de objetos hermosos. Pueden servir de ejemplo las largas descripciones que llenan las obras de un famoso autor como Paul Heyse. En su caso, el contenido de tal belleza estaba vinculado al gusto burgués: a la opulencia y a la combinación de comodidad y orden. Pero para todos estos escritores, el concepto de belleza estaba sobre todo relacionado con su función curativa. No sólo era importante para la literatura y el arte, sino para la política. Vischer describió el funcionalismo de la belleza tal como lo concebía el culto nacional, antes y después de su tiempo. ¿Qué contenido tenía esa belleza y a qué modelos se remitía?

El ideal de belleza más importante era el procedente de la antigüedad y, en concreto, de Grecia. Las obras de Johann Joachin Winckelmann tuvieron un importante papel en este sentido, pues, para la última parte del siglo XVIII, él fue el redescubridor del arte griego. A lo largo de los siglos XIX y XX una importante porción de la sociedad intelectual alemana coincidió con él en que el «buen gusto que cada vez se extiende más por el mundo se inició bajo los cielos de Grecia»[10]. Con el fin de captar la auténtica belleza, ahora los artistas se veían obligados a imitar modelos griegos.

Entonces, ¿cuál es la esencia del ideal de belleza griego? Winckelmann trató de describirlo en su *Geschichte der Kunst des Altertums* (*Historia del arte en la antigüedad*, 1776). Sostenía que la belleza reside

tanto en las proporciones como en la estructura del arte griego. Las proporciones tenían que ser simétricas, pero esta no era la consideración principal para alcanzar la auténtica belleza que, en realidad, consistía en una unidad formal que abarcaba todas las variantes individuales. Como indicaba Winckelmann, si en la escultura de un desnudo tenemos una serie inconexa de formas hermosas, no podremos captar su belleza. En consecuencia, una escultura tiene que poseer la unidad de un océano, que se presenta suave como un espejo, aunque esté constantemente en movimiento[11]. La belleza siempre tenía que captarse como un todo, combinando en una sola armonía las detalladas proporciones de la forma humana ideal. La descripción de la unidad formal no podía limitarse a la simple mención de los puntos o las líneas trazados en una escultura. Por otra parte, no se permitía que nada que fuera meramente accidental o único estropeara su «forma ideal». No era el individuo, sino la «humanidad hermosa», lo que encontraba su expresión en el arte griego[12]. La belleza cumplía una función que ya hemos analizado: subrayaba la armonía y el orden, el «tipo ideal» de humanidad, así como el rigor formal. Sólo el arte griego podía atribuirse esas funciones de la belleza, que simbolizaban la «noble sencillez y la serena grandeza»[13].

En el siglo XIX, el concepto alemán de belleza se oponía a un exceso de movimiento o de detalle en lo decorativo. Según nos dice Winckelmann, Laoconte estrangulado por las serpientes, a pesar de toda su pasión, representa un alma grande y serena[14]. En la escultura, demasiado movimiento representaba un alma prisionera y violenta, opuesta por completo a la «belleza idealista de la auténtica nobleza». Los griegos eran un pueblo armonioso que vivía bajo cielos azules, reconciliando al hombre con su turbulento mundo; la verdadera pasión, según la definió Winckelmann, consistía en una «serena tranquilidad», a través de la cual la pasión brilla sin perturbar la armonía de la personalidad humana. Rechazaba todas las representaciones artísticas de la emoción violenta y, naturalmente, lo que más aborrecía era el arte barroco[15].

«El inevitable efecto de lo bello es la libertad respecto a las pasiones», decía Friedrich Schiller, haciéndose eco de Winckelmann, que hizo al poeta ver el arte griego a través de sus ojos. Para Schiller, la belleza también unía opuestos y los disolvía en una sola armonía. Esto no quería decir que no pudieran existir turbulencias dentro de cada una de las partes, sino que el efecto global debía combinar «el descanso absoluto y el movimiento extremo» de tal manera que el propio hombre no se viera apasionada e incansablemente implicado. Para Schiller, el hombre siempre debía permanecer libre y sin mácula[16]. La belleza nunca era caótica, sino que, tanto para Schiller como para Vischer, tenía leyes y principios de orden. Esta imagen de la belleza estaba bien pertrechada para influir en la organización de masas y de festejos. Así la encontraremos utilizada con frecuencia, sin mencionar su relación con la teoría estética, pero aún vinculada a ésta en un ideal de belleza que al fin y al cabo se basaba en tales principios estéticos.

Las correctas proporciones de belleza, que se podían expresar matemáticamente en la geometría de un rostro bello, sólo eran una parte del todo armonioso. Aquí el arte debía superar a la naturaleza. Winckelmann sostenía que la naturaleza hermosa existe, pero sólo aquí y allá, mientras que el artista crea una belleza perfecta en la que no puede haber ningún ingrediente de fealdad[17]. Posteriormente, estos principios generales quedaron ilustrados mediante pormenorizadas descripciones de la escultura y los edificios griegos. Su *Historia del arte en la antigüedad* combinaba la teoría con ejemplos concretos, y la propia teoría se expresaba con frecuencia a través de frases concisas que quedaban prendidas en la mente del lector.

Esta idea de la belleza se concretó en el ideal de la «forma clásica» y le dio significado. En 1794, poco después que Winckelmann, Friedrich von Schlegel expresó este anhelo de ejemplos griegos que contrastaba con la modernidad: «Cuando la consistencia de los antiguos se compara con nuestro propio desmembramiento, sus amplias masas con nuestras interminables mezcolanzas, su sencilla

decisión con nuestro bochorno y confusión mezquinas, nos impresiona realmente la convicción de que eran hombres de la más elevada impronta». Schlegel creía que sus contemporáneos podían descubrir una perfección de la belleza aún mayor[18]. No obstante, los antiguos habían triunfado en un determinado momento y los modernos aún tenían que intentarlo.

A través de su belleza, el arte de la antigüedad podía resolver los dilemas de la modernidad. Los ejemplos vivos eran las estatuas y los templos que aún impresionaban a quienes los contemplaban. Su forma exterior era importante porque personificaba el funcionamiento del alma humana. La apariencia externa estaba vinculada al estado del alma, un vínculo que Vischer también había subrayado. Para el observador, lo exterior debía evocar el tipo ideal. La belleza, el concepto más elevado que el hombre es capaz de concebir, se transmitiría así a otros hombres. La armonía total de la figura, y de todas sus partes integrantes, proyecta lo más noble del ser humano.

«En la formación del rostro humano, el llamado perfil griego es la parte más elocuente de una belleza elevadora»[19]. Este veredicto, emitido por Winckelmann en 1776, había de conservar su validez durante los siglos XIX y XX. Sirvió para definir el «ideal de hombre alemán», desde la época de las estatuas griegas admiradas por Winckelmann hasta la de las figuras de Arno Breker, que dominaban la entrada a la nueva cancillería del Reich hitleriano. La belleza se expresaba mediante un estereotipo que seguiría activo a partir del siglo XVIII y que finalmente se fundiría con el «tipo ario», tan alabado por los nazis y por sus predecesores. Muchos de los textos racistas más importantes, como los de Hans F. K. Günther en los años treinta, no hacían más que repetir las ideas y descripciones que encontramos en Winckelmann, reivindicándolas como monopolio de la raza aria. Se inventaron instrumentos para calibrar las correctas proporciones del rostro humano y para clasificar el valor de los hombres en función de ellas. Esta tendencia, iniciada a finales del siglo XVIII, se aplicó casi inmediatamente a la clasificación de las especies humanas.

A los antropólogos les impresionaba el «tipo ideal» que representaba el arte griego, aunque el propio Winckelmann se hubiera cuidado de rechazar cualquier juicio racial. Postuló la fealdad de la nariz judía y el carácter aplastado de la de los negros, pero inmediatamente relacionó este prejuicio con una sensibilidad innata y característica de los blancos, al tiempo que admitía, por ejemplo, que, para los negros, una nariz aplastada podía ser hermosa[20]. Sin embargo, la mayoría de los que aplicaron la idea de belleza antigua arrojaron esa prudencia por la borda. Por ejemplo, el influyente anatomista holandés Pieter Camper (1722-1789) trató de explorar las diferencias raciales mediante una comparación de las medidas faciales y craneanas de los negros y los monos. Daba por supuestos criterios estéticos que ya definían y evaluaban la progresión de la especie humana. La forma ideal la representaban las estatuas griegas y cuanto más se apartaba una raza de ellas, más baja debía ser su categoría en la escala humana[21]. Los negros se convirtieron en una especie situada en algún lugar entre el hombre y el animal. Para que la raza blanca siguiera simbolizando la belleza y la nobleza, era importante que no se mezclara con las demás razas y que no tuviera vástagos que perdieran el ideal de la forma griega. De manera que el inicio de la eugenesia racial se halla estrechamente relacionado con el crucial simbolismo de la belleza griega y noble.

El ideal de belleza no sólo lo difundió la antropología, también importantes grupos sociales y políticos. Se suponía que la gimnasia debía preparar a luchadores para la liberación de Alemania; pero estos adalides de la libertad, para tener éxito, debían representar un ideal de belleza que no admitía distinción alguna entre la estética y la individualidad: entre la singularidad del individuo y el culto a la belleza que unía a todos los alemanes. El uniforme gimnástico obligatorio se diseñó en parte para acabar con cualquier diferencia entre gimnastas ricos y pobres, y en parte para facilitar los ejercicios. Pero también tenía otra función. Su sencillez simbolizaba un rigor formal que, a su vez, remitía al concepto de belleza de

la antigüedad. Friedrich Ludwig Jahn, que en 1811 fundó el movimiento gimnástico, condenaba el abandono de esa noble sencillez formal que sus gimnastas debían simbolizar: «cuanto más grande es el estómago, más inestable y turbulento resulta el hombre y más vacía su alma»[22]. El movimiento de fraternidades estudiantiles, desde su nacimiento en 1810, rindió culto a una belleza similar, y esto se transmitió al Movimiento Juvenil iniciado a finales del siglo XIX. La constante reiteración de que el verdadero alemán había de tener un cuerpo hermoso repetía la adoración de los modelos griegos.

La tradición también se continuó en la piedra y el mortero de los monumentos nacionales del siglo. La nación retrató su búsqueda de unidad a través de motivos y templos griegos. El *Walhalla* cercano a Ratisbona, construido en la rivera del Danubio a solicitud del rey Luis I de Baviera entre 1830 y 1842, con el fin de mantener vivo el espíritu de unidad alemán, era un templo griego. Las estatuas de los alemanes ilustres que lo llenaban imitaban a los griegos en la forma de honrar a sus propias celebridades. Pero el *Walhalla* no era un ejemplo aislado. El llamado Palacio de la Liberación de Kelheim, la Galería de hombres ilustres y la Puerta de la Victoria de Múnich también imitaban a Grecia. El *Niederwalddenkmal* de Renania y posteriormente el *Völkerschlachtdenkmal*, erigido para conmemorar la victoria sobre Napoleón, repiten los motivos griegos en su planta y en sus frisos. Al mismo tiempo, en el norte, Federico Guillermo IV de Prusia continuaba el clasicismo y lo hacía más complejo. Esos monumentos abarcan todo el siglo XIX y, como autoexpresión de la nación alemana, ilustran la «tiranía de Grecia sobre Alemania». El «buen gusto» del que había escrito Winckelmann no sólo había encontrado un hogar bajo los azules cielos griegos, también bajo los cielos grises alemanes. Winckelmann había deseado fervientemente que ese gusto se expandiera por todas partes, pero no previó que, en realidad, se convertiría en un elemento vital de la autoidentificación nacional alemana.

El desarrollo de formas de expresión artística fue crucial y los arquitectos que se utilizaron para construir esas representaciones de la nación conocían bien los modelos clásicos. Viajaban a Roma y Grecia para llenar sus cuadernos de dibujo con bocetos de monumentos antiguos, y estaban muy influidos por la revitalización de la arquitectura clásica registrada en Prusia durante la segunda mitad del siglo XVIII. Hombres como Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) y especialmente Friedrich Gilly ejercieron una fascinación permanente sobre las futuras generaciones. Tenemos el testimonio de Albert Speer, el arquitecto favorito de Hitler, que señala la importancia que tuvo Gilly en el desarrollo de su propio gusto artístico[23]. Friedrich Gilly (1772-1800) influyó más en las generaciones futuras con sus dibujos y su magisterio que con sus edificios. Sólo recibió encargos en sus últimos años de vida, y ninguno de ellos le concedió la oportunidad de levantar las monumentales estructuras que le interesaban especialmente. Con todo, mediante las exposiciones de sus proyectos de monumentos públicos y nuevas ciudades, y a través de su docencia en la academia de arquitectura de Berlín, orientó a arquitectos posteriores que sí pudieron pasar de la teoría a la práctica. Schinkel, que reconstruyó gran parte de Berlín, y Leo von Klenze (1784-1864), que transformó Múnich, fueron alumnos suyos. Pero, aparte de esa influencia personal, sus dibujos, que sobrevivieron a su prematura muerte, ejercieron una enorme atracción.

Esos primeros clasicistas se vieron sobre todo reforzados por Leo von Klenze, el arquitecto del *Walhalla*, que en la década de 1840 también reconstruyó gran parte de Múnich para adaptarlo a los gustos clásicos del rey Luis I de Baviera. Gottfried Semper y multitud de arquitectos continuaron esta tradición en la segunda mitad del siglo XIX, y el ejemplo de esos hombres fue una inspiración para el gusto del propio Hitler. A través del arquitecto muniqués Ludwig Troost, Adolf Hitler llegó a admirar la obra de Klenze[24]. El clasicismo sobrevivió a todos sus enemigos; no sólo hizo las paces con el romanticismo –lo cual en realidad significó más una

coexistencia que una fusión– sino que también recibió un impulso adicional como reacción contra el *art nouveau* (*Jugendstil*), un estilo de gran aceptación a finales del siglo XIX. Los arquitectos que hemos mencionado sólo fueron los ejemplos más cotizados de esa continuidad.

Con todo, especialmente en la construcción de monumentos nacionales, la definición de belleza hecha inicialmente por Winckelmann sufrió un importante cambio. Aunque él había alabado la sencillez y creía que una casa sencilla podía ser más hermosa que un palacio, los arquitectos que trataban de traducir con piedra y mortero el sentimiento nacional ya no pensaban lo mismo. Desde comienzos del siglo XIX, lo clásico tendió a confundirse con lo monumental. La tradición romana del Coliseo se combinó con el ideal de belleza griega. Este impulso hacia lo monumental, lo que Winckelmann habría denominado exageración de la forma, era una consecuencia lógica de la profundización del ímpetu nacional: había que simbolizar la grandeza de la nación. Además, era preciso tener en cuenta el carácter eterno del espíritu alemán. En consecuencia, el monumento debía ser visible a gran distancia y dominar el entorno natural que lo rodeaba.

Esta confusión entre monumentalidad, grandeza y eternidad tenía profundas raíces históricas. Su influencia no sólo provenía de Roma sino, como veremos más adelante, de los enormes contornos de las pirámides egipcias. Además, el «monumentalismo» era inherente a la combinación de estética y nacionalismo. El movimiento monumentalista lo ejemplificaron aún más los festejos públicos cuya función fue vital para el culto nacional, porque el impulso hacia lo monumental fue parte integrante del desarrollo del nacionalismo en la época de los movimientos de masas, cuando una gran parte de la población se vio arrastrada a manifestarse a favor de la unidad nacional. Goethe ya se había dado cuenta del fenómeno al describir el anfiteatro de Verona durante su viaje por Italia (1786). Dentro del teatro las masas pasan a constituir automáticamente una unidad, adoptando una sola forma y un solo espíritu[25].

Este efecto se debe tanto a la sencillez del anfiteatro como a su monumentalidad. A lo largo del siglo XIX los líderes políticos y los poetas cada vez pensaban más en términos de política y democracia de masas, y esta evolución se reflejó en la transformación de la idea original de belleza griega en un arte monumental.

Mucho más tarde, la obra de Moeller van den Bruck, *Der Preussische Stil* (*El estilo prusiano*, 1916), reafirmó que éste era realmente el estilo clásico que había predominado en Berlín a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Una vez más identificaba clasicismo y monumentalidad: según él, el estilo arquitectónico, a través de su monumentalidad, recibe una encarnación que le permite retratar la dominación y la hombría. Moeller condenaba el romanticismo, tachándolo de femenino por carecer de las leyes de la forma clásica y sustituir una idea de belleza fuerte y verdadera por un sentimiento débil y dulce. Según él, el estilo romántico podía admirarse, pero el prusiano simbolizaba lo sagrado, lo que uno podía adorar. Su sencillez y monumentalidad retrotraían a un tiempo en el que el hombre, el héroe y el artista eran idénticos; en consecuencia, era un estilo que se proyectaba en la eternidad, despreciando todo lo momentáneo o accidental[26].

Moeller conservó el ideal griego y repitió los esfuerzos hechos por Winckelmann y Vischer para eliminar de la estética lo puramente accidental con el fin de favorecer las funciones de belleza eternamente válidas. Las ideas de Moeller habrían de transmitirse a la arquitectura nazi. Los nacionalsocialistas se quejaban con amargura de que en el siglo XVIII, a medida que el arte se hacía individualista en una época liberal e incapaz de hablar al conjunto de la comunidad, había decaído en él lo monumental. Según ellos, la palabra «monumental», al derivarse del término «momentum» (moverse, en latín), parecía una llamada al activismo. Además, para los nacionalsocialistas, un estilo monumental simbolizaba la grandeza moral y la fuerza no mermada del alma humana[27].

Con todo, las justificaciones ideológicas de lo monumental también servían para solventar un problema meramente práctico.

Los movimientos de masas necesitaban grandes espacios para albergar a los asistentes a sus ceremonias. Durante la segunda mitad del siglo XIX este problema ya se estaba analizando con profusión, principalmente en lo tocante a conseguir un «espacio sagrado» delante de los monumentos nacionales. Sin embargo, las discusiones relativas a la creación de un entorno adecuado para el culto nacional también tenían que ver con la estructura de auditorios capaces de acoger a 75.000 personas o más. El Palacio de Congresos de Núremberg, donde habrían de tener lugar algunas de las concentraciones del partido nazi, era parecido al Coliseo romano. La tradición clásica seguía siendo importante en 1933 y los arquitectos llegaron incluso a conservar los principios griegos de noble sencillez. Pero Hitler sólo estaba repitiendo un tópico cuando dijo que «Siempre debemos tener en mente al pueblo y construir estadios que puedan contener a entre 150.000 y 200.000 personas»[28].

El arte y la arquitectura nazis, pese a las críticas que lanzaron contra la recuperación de lo clásico registrada a finales del siglo XVIII, estaban muy influidos por ella. Lo monumental siempre se superponía a la «sencilla nobleza» de la forma y la armonía griegas. Sin embargo, el ideal clásico tuvo que enfrentarse desde el principio al movimiento romántico y a la recuperación de los símbolos germánicos y los mitos que albergaba. Esta confrontación condujo a una síntesis en varios niveles, uno de ellos ejemplificado en la referencia al poder del alma germánica antes citada, que fue utilizada para justificar la tradición clásica y monumental.

A comienzos del siglo XIX el romanticismo encendió la imaginación de muchos partidarios del ideal de unidad alemana. Así, en 1814, Ernst Moritz Arndt sugirió que el monumento que se erigiera en Leipzig para conmemorar la victoria sobre Napoleón debía ser «grande y maravilloso como un coloso, como las pirámides o como la catedral de Colonia». La propuesta de Arndt combinaba lo monumental con lo oriental y con la inspiración medieval, constituyendo una mezcla de nostalgias típicamente

romántica. Friedrich Ludwig Jahn también defendió la construcción de monumentos nacionales (1800), compaginando este deseo con la fascinación romántica por la historia. Los monumentos sobreviven a todas las épocas y a la furia de todos sus enemigos, pero carecerán de vida a menos que la historia de la nación se mantenga viva dentro del alma del pueblo. Arndt no dijo nada de los clásicos, pero Jahn pensaba que los monumentos antiguos podían servir de ejemplo vivo, porque, a través de los siglos, todos los pueblos han peregrinado a los templos griegos y romanos[29]. La tradición clásica y el romanticismo no se limitaron a enfrentarse dentro del creciente espíritu de conciencia nacional. Se conjugaron en una síntesis laxa, o realmente en una coexistencia, que habría de determinar cómo debían expresar los alemanes su espíritu nacional y el culto a la nación.

Sin duda, en algunos monumentos nacionales, como en el *Hermannsdenkmal* (véase la lámina 7) pueden detectarse elementos góticos, muy del gusto de muchos románticos. Pero el ímpetu romántico y medieval pocas veces se expresó mediante la construcción de monumentos nacionales de tipo imitativo. Esos castillos y otras construcciones que se remontaban a los primeros periodos históricos góticos fueron utilizados como escenario, como un entorno preexistente para el culto a la nación. La tradición clásica se integró en este ámbito medieval, haciendo hincapié en los elementos romántico y germánico. Inicialmente, el movimiento estudiantil utilizó el castillo medieval de Wartburg, donde los maestros cantores habían celebrado sus festejos y Lutero había traducido la Biblia, como escenario de una importante manifestación en pro de la unidad alemana. Pero cuando, ya avanzado el siglo, construyeron un monumento en el monte de Kyffhäuser, el componente romántico ya estaba presente en su entorno, en la «Montaña Sagrada» en la que se levantó; el propio monumento también presentaba motivos clásicos. Lo romántico y lo clásico podían coexistir o, como veremos, formar una unión más estrecha. Sin embargo, lo romántico apenas sustituyó a lo clásico.

Los contemporáneos eran conscientes de esta preponderancia del clasicismo, y muchos la deploraban. En 1846, Carl Bötticher, un famoso arquitecto, alabó un cierto estilo constructivo alemán que posibilitaba una construcción espaciosa y de gran tamaño sirviéndose de techos altos y arcos. Esa arquitectura germánica era preferible a la de los griegos. En 1890, otro observador comentó que con el discurso de Bötticher la tradición helenística de Winckelmann se había desvanecido de Alemania[30]. No podía haber nada más lejos de la verdad. Todavía en 1886, Constantin Frantz, defensor de un Estado corporativo medieval y escritor político de cierta importancia, se lamentaba de que la recuperación de la conciencia nacional alemana condujera a un esnobismo estético, produciendo Germanias clásicas pero no un auténtico arte alemán. En un artículo publicado en el *Bayreuther Blätter*, publicado por los discípulos de Richard Wagner, hizo un llamamiento a la recuperación del verdadero espíritu románico alemán. Su acusación era correcta, pero su solución no tuvo acogida, pese a que parecía corresponderse con el medievalismo romántico[31].

La idea de belleza de la antigüedad y su función se mantuvieron intactas, y siguieron delineando el «tipo ideal» de hombre alemán y determinando el diseño de los monumentos nacionales. Sin embargo, ese concepto se rodeó de símbolos germánicos. El bosque y el roble eran muy importantes, y el pueblo que se reunía en los festejos públicos y ante los monumentos nacionales prefería esos entornos. Así fue especialmente durante la segunda mitad del siglo, cuando dichos monumentos se vincularon estrechamente a las ceremonias públicas. Unos y otras pasaron a formar parte de un rito cúltico en el que se concedía casi igual importancia al monumento que a los lugares de reunión que lo rodeaban. De este modo, el monumento que se levantó en el monte Kyffhäuser debía formar parte de un ámbito en el que las masas pudieran reunirse, rodeadas por un bosque germánico, para llevar a cabo actos de veneración de la nación[32].

En su madurez, la nueva religión secular del *Volk* combinó de este modo elementos románticos y antiguos, sin estropear el concepto de belleza de la antigüedad, que mantuvo así su función esencial. El culto al paisaje alemán nunca sustituyó el predominio de Grecia, que tan evidente es en la mayoría de los monumentos nacionales, así como en las últimas construcciones representativas del nacionalsocialismo (el estadio de Núremberg, por ejemplo).

Lo romántico y lo clásico no se limitaron a colaborar para proporcionar la puesta en escena de los festejos nacionales; en ocasiones llegaron a una síntesis aún mayor. El ideal de sencillez griego se fusionó con una tradición germana que había exaltado dicho ideal por considerarlo parte del patrimonio nacional. Los humanistas alemanes del siglo XVI (influidos ellos mismos por los clásicos) ya habían dotado al carácter nacional germano de una ética que subrayaba la sencillez y un carácter recto. En ese sentido, puede que el redescubrimiento en ese siglo de la *Germania* de Tácito tuviera algo que ver, porque Tácito había contrastado esas virtudes germánicas con la decadencia de Roma.

Además, lo romántico compartía con la evolución del clasicismo hacia lo monumental la tendencia a «acentuar los efectos de la naturaleza» y el amor por lo extraordinario. Este deseo de agrandar la naturaleza se materializó en la utilización de espacios abiertos y la colocación de árboles y piedras. Se podría haber manifestado de forma juguetona, como en las grutas construidas por Claude Nicolas Ledoux, arquitecto de Luis XV, para el rey galo. Pero nunca fue así, y el propio Ledoux vinculó este efecto de realce que pretendía otorgar a la naturaleza con su intento de producir la misma sensación mediante las extraordinarias dimensiones de sus edificios[11]. Tanto la naturaleza como las construcciones se estaban remodelando para impresionar al hombre con lo extraordinario, con lo ajeno a la vida cotidiana, que simbolizaba el punto álgido de la existencia humana. Fácilmente se estableció una analogía entre esos conceptos y lo sagrado, porque el ritual del culto también necesitaba situarse fuera de lo común, vinculándose a las fuerzas extraordinarias que surgían del cosmos y del alma humana.

El estilo clásico y el romanticismo alemán también unieron sus fuerzas en otro nivel, el que ejemplifican los monumentos nacionales alemanes de más difusión: las torres Bismarck que, construidas a finales del siglo XIX y comienzos del XX, se esparcieron por la nación para rendir homenaje al canciller que había logrado la unidad alemana (láminas 1 y 2). A Wilhelm Kreis, que entre 1900 y 1910 levantó quinientas torres de este tipo, le preocupaba el predominio del clasicismo. Los alemanes debían encontrar su propio estilo y dejar de imitar modelos extranjeros. Pero no estaba dispuesto a rechazar por completo la tradición clásica, porque también sentía que a través de su idea de belleza se podía simbolizar el alma noble que caracterizaba a los alemanes. Encontró la conjunción ideal en la tumba del rey ostrogodo Teodorico de Rávena (lámina 3)[34]. Teodorico el Grande (c. 454-526) había entrado en la leyenda germánica, primero como parte de la saga de los Nibelungos y, después, como fuente de inspiración para cuentos de hadas y relatos de aventuras. Se convirtió en símbolo del caballero cristiano[35]. Sin embargo, durante la lucha por la unificación nacional, el monarca ostrogodo se convirtió en un belicoso héroe germánico, opuesto a la cultura y el poder de Roma. El libro de Felix Dahn, *Ein Kampf um Rom* (*Una lucha por Roma*, 1867), popularizó la lucha librada en Italia entre los godos germanos y los romanos, y Teodorico se convirtió en representante de un pueblo valiente y noble. En consecuencia, su tumba simbolizaba los ideales germánicos, al tiempo que el edificio conservaba las formas clásicas.

Al utilizar este modelo en la construcción de las torres Bismarck, la arquitectura de Kreis podía responder el propósito nacional de quienes las financiaban. Según sus estudiosos patrocinadores, esas torres, mediante columnas de piedra carentes por completo de ornamentación, se levantaban para imitar a los antiguos sajones y normandos en su forma de honrar las tumbas de sus héroes[36]. La tumba de Teodorico se parecía realmente a un enorme montón de piedras, pero también trataba de respetar las formas clásicas.

El propio Kreis estaba influido por la arquitectura clásica prusiana de finales del siglo XVIII[37]. Mientras que la tumba de Teodorico fue el modelo de innumerables torres Bismarck, cuando llegó el momento de erigir monumentos más ambiciosos en honor del canciller-héroe, Kreis recayó en el clasicismo. El modelo de algunas de esas construcciones era el Panteón, que parecía fundir la belleza de las formas antiguas con el estilo monumental propio de Roma[38]. Aunque Kreis recayó constantemente en el clasicismo, en ocasiones trató de salvarse de él, no sólo a través del modelo de la tumba de Teodorico, sino haciendo hincapié en el paisaje romántico alemán como lugar más apropiado para situar sus monumentos. Como él señalaba: Para que un monumento nacional funcione como lugar de culto, es de vital importancia el paisaje en el que sitúa. Sin embargo, para lograr su propósito dentro de ese escenario romántico y germánico, el edificio debe tener formas monumentales y cúbicas. Con su insistencia en lo cúbico, Kreis no pretendía abandonar la armonía, la simetría y las proporciones clásicas[39]. El contenido de la belleza clásica había de unirse a los símbolos del *Volk*. El monumento erigido en Eisenach por el movimiento de las fraternidades alemanas para rendir homenaje a sus soldados caídos en la guerra de unificación, finalizado en 1903, ilustra perfectamente la síntesis entre lo clásico y lo romántico. En su momento, la publicación arquitectónica *Bauzeitung* lo calificó de «templo germánico» según el modelo de las rotondas dóricas. Simbolizaba un «sosiego monumental» y el poder contenido mediante la forma. Recibimos una vez más la fuerza de la definición de belleza dada por Winckelmann. Pero ahora el ejemplo griego se ha hecho *Volkish* (popular o nacional): «la maravillosa armonía *Volkish* del arte griego», según se decía en esa publicación[40]. Pero aquí la naturaleza también es importante, porque este arte se combinaba con un ánimo inducido por el paisaje autóctono en el que se ubicaba y, uno y otro, juntos, simbolizaban la unidad de la patria común. Kreis fue el arquitecto del monumento de Eisenach, o *Burschenschaftsdenkmal*, y su simbolismo también sería válido para las torres Bismarck. Como siempre, y ateniéndose de nuevo a la

tradición de Winckelmann, Kreis utilizó tan poca ornamentación como pudo. Por el contrario, el enorme vestíbulo interior del monumento, a través de ventanales concebidos a tal fin, se veía inundado de un «místico mar de luz»[41]. Sin ser muy original, Kreis era un ejemplo típico de otros muchos arquitectos del momento, así como de una estética que servía para representar la nación.

Kreis viviría hasta el periodo nazi y recibiría las abundantes alabanzas de Adolf Hitler[42], hecho apenas sorprendente, porque la síntesis defendida por el arquitecto fue crucial para la liturgia política nazi. Se especializó en levantar monumentos a soldados caídos durante la Segunda Guerra Mundial y fue elegido para diseñar sus cementerios. También en esas ocasiones, un paisaje romántico rodeaba construcciones fundamentalmente clásicas.

La síntesis entre lo clásico y lo alemán adoptó otra forma peculiar; la referencia de Arndt a las pirámides formaba parte de otra importante tradición. El interés de la arquitectura alemana por Egipto se remonta al siglo XVI, y los viajeros que iban a Roma podían ver obeliscos estratégicamente situados para realzar las dimensiones de la *Roma Triumphans* papal. Durante el siglo XVIII se asistió a un aumento del interés en la utilización de modelos egipcios. A comienzos del siglo, Fischer von Erlach, el arquitecto barroco más importante del momento, animaba sus diseños paisajísticos introduciendo en ellos obeliscos y pirámides[43]. Otros arquitectos erigieron pirámides como la del parque de Wilhelmshöhe en Kassel (1706), o incluso templos egipcios enteros (el Altar de Apis de Johann Melchior Dinglinger en Dresde, 1731). Gilly adoptó esta moda y, como no podía ser menos, la conjugó con su amor por las formas clásicas. Su cuaderno de bocetos (1791) muestra esa combinación: una pirámide achatada y una columnata clásica en la entrada (lámina 4)[44].

Como de costumbre, el ejemplo de Gilly fue importante. Su alumno, Haller von Hallerstein, presentó proyectos para el *Walhalla* que conjugaban lo clásico y lo egipcio, mientras que por lo menos una de las propuestas de monumento conmemorativo en honor de Federico el Grande también seguía el ejemplo de Gilly[45]. De hecho,

las pirámides habían pasado a simbolizar lo misterioso, lo reverencial y lo increíble. Además, se podían ver desde muy lejos. La obra *Antichità Romane* (*Antigüedades romanas*, 1756) de Giambattista Piranesi, un libro de grabados en cobre, popularizó la pirámide como símbolo de eternidad y fue muy conocido en toda Europa. El autor trataba en él de mostrar el aspecto que debían de haber tenido los antiguos cementerios romanos; el tiempo, en su eternidad, se representaba mediante pirámides, obeliscos, torres y sarcófagos, que aparecían como amontonados o muy cerca unos de otros. Para Piranesi, éste era un monumento a la Roma antigua[46]. De este modo, la pirámide se relacionaba con la eternidad y también con Roma, cuya arquitectura era tan admirada como patrón de belleza y de monumentalidad. También Herder elogió la pirámide en 1774, por su sencillez y su síntesis del cuadrado y del círculo. Para él, la inspiración cultural de Grecia procedía de Asia y de Egipto[47].

El movimiento romántico, con su amor por lo misterioso y lo inusual, estaba fascinado tanto por la cultura de la India como por la egipcia. Ya en el siglo XVII, el jesuita Kirschner había pensado que la India era una colonia egipcia[48]. Friedrich Schlegel atribuyó al arte y la arquitectura egipcios impulsos procedentes del subcontinente indio. Le embargaba la admiración hacia «la gigantesca grandeza y perdurabilidad de la arquitectura egipcia e india, en contraposición con la frágil pequeñez de los edificios modernos»[49].

Las pirámides también se relacionaban con la grandeza y la perdurabilidad, y, en consecuencia, se consideraban un signo de eternidad. En el tránsito del siglo XVIII al XIX tuvieron especial aceptación como tumbas[50]. El simbolismo de las pirámides indujo al arquitecto francés Ledoux a creer que los edificios importantes debían alcanzar su plenitud en el estilo piramidal. Tanto Ledoux como Gilly se vieron atraídos por esta forma arquitectónica, porque facilitaba el énfasis en la grandeza y la enormidad. Pero las formas egipcias nunca llegaron a tipificar el «concepto de belleza»: eso quedaba para el clasicismo. Friedrich Ludwig Jahn comparó los templos griegos y romanos con las pirámides de Egipto. La pirámide

también había sobrevivido al tiempo, pero la historia nacional que simbolizaba fue olvidada. Los templos griegos y romanos seguían siendo ejemplo de un pasado glorioso. Estaba claro que lo clásico era un precedente válido para monumentos nacionales que «como símbolos de la historia nacional envuelven la patria con una guirnalda de flores, más firme que el hierro y los diamantes[51]».

Las formas egipcias podían utilizarse dentro de un marco clásico con el fin de acentuar la sensación de monumentalidad. Así utilizaba Gilly su pirámide, y de este modo entraron las formas egipcias en el ámbito de la representación nacional. No es casual que la tumba de Teodorico de Wilhelm Kreis también contenga elementos piramidales o que Bruno Schmitz, uno de los arquitectos de monumentos nacionales más prolíficos, siempre volviera a esta forma. Aquí había, por tanto, una inspiración que podía utilizarse para expandir el ideal de belleza clásico hacia lo monumental y que inundaría aún más al espectador de veneración y asombro.

Los monumentos nacionales ilustran con más claridad el concepto de belleza asociado a la nueva política y a su desarrollo. Con todo, no pueden omitirse otros símbolos utilizados en ritos sagrados nacionales. La llama sagrada fue de la mayor importancia como símbolo del germanismo. Su función era coronar las torres Bismarck, pero, en el nacionalismo, su utilización simbólica se remonta ya a comienzos del siglo XIX. En 1815, cuando se tuvo que conmemorar el primer aniversario de la batalla de las Naciones (también llamada de Leipzig)*, la victoria alemana sobre Napoleón, gran parte de las ceremonias celebradas en las ciudades y los pueblos

* En realidad, la batalla de las Naciones tuvo lugar en octubre de 1813, de modo que su primer aniversario habría sido en 1814. Sin embargo, a lo largo del libro, Mosse se refiere constantemente a las conmemoraciones de 1815, no sabemos si por confusión respecto a la fecha de la batalla o porque realmente fue en 1815, es decir en su segundo aniversario, cuando se produjeron las primeras conmemoraciones importantes de la misma. En consecuencia, hemos respetado todas las referencias a 1815, a pesar de su inexactitud (*N. del T.*).

alemanes se centraron en la «columna de la llama», que iluminaba la colina o montaña en la que se había erigido. En ocasiones se construyeron altares para esos fuegos en plazas públicas. Éste era el «altar que simboliza la salvación de Alemania y, al mismo tiempo, un altar de alabanza a Dios. Dejemos que la santa llama de la unidad alemana proyecte su luz sagrada»[52].

El simbolismo del fuego y de la llama se remonta a tiempos primitivos. El fuego y la antorcha se utilizaban para enfrentarse a los demonios, y el poder de la llama se derivaba del hecho de que ésta ligaba la tierra y los cielos (a menudo conectados mediante el rayo, que simbolizaba los orígenes cósmicos o divinos de la llama). Sin duda se estableció alguna relación entre los cultos solares y la llama sagrada, aunque no parece que este hecho tuviera importancia en la Alemania pagana. También era importante la utilización que el cristianismo hacía de ese símbolo: el cirio pascual, la consagración de una llama. Algunos exégetas de la Biblia veían en el fuego el símbolo del amor divino. Pero, sobre todo, era al Espíritu Santo al que se le otorgaban a veces las propiedades del fuego y de la llama en textos e imágenes[53]. La luz eterna sobre el altar incorporó aún más la llama sagrada al cristianismo.

Las simbologías cristiana y pagana estaban totalmente mezcladas, pero lo que dominaba las ceremonias era la llama sagrada o la columna de fuego, aunque la gente también iba a la iglesia para dar gracias a Dios. Se incorporó el simbolismo del roble alemán y los hombres caminaban en procesión portando sus hojas. Con frecuencia, ese árbol se ponía en medio de las llamas, con lo que los dos símbolos confluían. En pueblos y ciudades se pensaba que el roble era el «árbol de la libertad», popularizado por los festejos de la Revolución Francesa[54]. En épocas primitivas, el roble era uno de los árboles más sagrados, quizá por su imponente tamaño, quizá también porque proporcionaba alimento. Se podían encontrar «robles sagrados» en todas las regiones alemanas. El cristianismo también incorporó este símbolo; el culto al roble se relacionaba con el de la Virgen María. La imagen de ésta se encontraba milagrosamente

en el hueco de un roble, junto al cual se erigía una ermita[55]. El símbolo del roble formaba parte, al igual que el de la llama sagrada, de la devoción popular y, en consecuencia, era fácil utilizarlo para la causa de la autorrepresentación nacional.

En 1815 todavía existía confusión entre símbolos germánicos, cristianos e, incluso, franceses, aunque se suponía que los festejos nacionalistas conmemoraban la victoria sobre Francia. Sin embargo, los símbolos germánicos, y sobre todo la llama sagrada, habían adquirido ya un molde religioso; formaban parte de ritos cúlticos que producían un ánimo devocional romántico. La llama y el fuego habían de incrementar su importancia como elementos centrales del rito nacional, acabando por ocupar el lugar del altar cristiano en la constitución de una religión secular.

Habría que añadir otra dimensión al papel del fuego tal como lo concebían los nuevos cultos germanos, y es la idea de renacimiento eterno y, con ella, la de crecimiento y desarrollo continuos. La llama erguida simbolizaba la luz sobre las tinieblas, el sol frente a la noche. Reflejaba a las fuerzas místicas del sol generador de vida que daba a los hombres fuerza y vitalidad. Para los nazis significaba «purificación», simbolizaba la comunidad fraterna y servía para recordar el «eterno proceso vital» a los miembros del partido[56]. Pero dicho símbolo, al estar relacionado con la Diosa Freya, Dadora de Luz, siempre había tenido ese significado. Más allá de esto, las llamas elevándose también aludían a la elevación vital, que simbolizaba el «eterno renacimiento»[57]. En este sentido, no hay duda de que las antiguas leyendas arias desempeñaron un papel, porque habían sido redescubiertas a comienzos del siglo XIX. La antigüedad india se popularizó dentro del patrimonio ario, que con tanta frecuencia incluía la idea del «karma»: el constante renacimiento del alma. A finales del siglo esa mística entró a formar parte de muchas teorías *Volkish* alemanas. Por su parte, la esvástica aún no tenía función alguna en este simbolismo; ni siquiera como rueda de fuego, tal como la concibieron frecuentemente los nazis.

Por consiguiente, la llama sagrada tenía diversos significados, todos ellos basados en la vida, el cosmos, la victoria de la luz sobre las tinieblas y la del cálido sol sobre la fría noche. El solsticio de verano era una antigua fiesta popular, ahora reclamada por la nación que acababa de abrir sus ojos. La bandera también había sido uno de los símbolos políticos más antiguos, conocido por los ejércitos de Roma, los antiguos germanos, los árabes y la Edad Media en general. Tuvo un papel importante en la formación de los cultos seculares de la Alemania de los siglos XIX y XX. La Iglesia incorporó el culto a la bandera, dotándola de un significado no sólo secular sino religioso. De hecho, durante la Alta Edad Media, e incluso más tarde, los hombres veían una relación definitiva entre la cruz y la bandera[58]. En la Edad Media, ésta era un signo de victoria en la batalla y, cuando se entregaba, de derrota. Pero, como símbolo, también era utilizado por los gobernantes en tiempo de paz. Cuando sobrevinieron las guerras de liberación frente a Napoleón, la bandera ya tenía una larga historia tras de sí. En épocas anteriores, lo importante había sido poseer la propia bandera, no sus colores[59]. Sin embargo, cuando la bandera dejó de ser un emblema dinástico para convertirse en un símbolo nacional, sus colores y dibujos cobraron una importancia capital. Las Fuerzas Libres que lucharon contra Napoleón, así como el movimiento de las fraternidades estudiantiles, inventaron la combinación de negro, rojo y dorado que habría de convertirse en símbolo del Reich unificado. Esos hombres pensaban que el «Sacro Imperio Romano de la Nación Alemana» había tenido esos colores, aunque, en realidad, en épocas anteriores no se conocía una combinación cromática fija[60].

Incluso la indumentaria se convirtió en algo simbólico entre los grupos nacionales. A los estudiantes que se reunieron en el festival de Wartburg se les pidió que acudieran ataviados con ropa que imitara la vestimenta germánica[61]. Sin embargo, el uniforme diseñado por Jahn para sus gimnastas no sólo era germánico, sino que en parte nacía de su admiración por el hermoso cuerpo humano ejemplificado por los modelos griegos[62]. Los tratados sobre

vestimenta de comienzos del siglo XIX demuestran que se comprendía perfectamente su valor simbólico para el culto nacional.

El clasicismo reapareció continuamente a lo largo del siglo XIX y con posterioridad. En 1815, durante las conmemoraciones del aniversario de la batalla de Leipzig, en ocasiones las pancartas que portaba la multitud hacinada en torno al altar y la llama representaban a Palas Atenea como «la diosa sabia que ha dado esta gran victoria al mundo». El escudo de Minerva se utilizaba para simbolizar el destino horrible que esperaba a los enemigos del pueblo alemán[63]. Los clásicos siempre estuvieron vivos dentro del simbolismo germánico –el paisaje, los monumentos y la llama sagrada– que recordaba un patrimonio nacional perdido hacía tiempo.

Este simbolismo introdujo otro concepto de belleza en el tipo germánico ideal. El escritor romántico Carl Gustav Carus lo describió con precisión en 1849. Definido por la fuerza del sol, era de pigmentación clara y estaba dotado de pelo rubio y ojos azules. Todas esas características reflejaban la fuerza dadora de vida que simbolizaba el sol[64]. Winckelmann había creído que en ciertas circunstancias una pigmentación morena de la piel podía ser hermosa[65]. Ahora esa idea era rechazada. Una vez más, se conservaban el ideal clásico de belleza y su función. Pero ahora se fundían con caracteres rubios, y la claridad cutánea, que Winckelmann había alabado en las estatuas griegas, se tornó entonces en una obsesión por la pigmentación clara, por la apariencia que ahora constituía el tipo ario ideal. La hombría y la virilidad se asociaban con esa apariencia; se trataba de la misma hombría que Moeller van der Bruck detectaba en el estilo monumental prusiano de finales del siglo XVIII y que Friedrich Ludwig Jahn reclamaba para sus gimnastas. Éste era el «hombre germánico» que se ensalzaba en la fiesta del solsticio de verano, que se convirtió en una celebración de esperanza y confianza en el futuro nacional.

Los ejemplos de símbolos germánicos que hemos analizado –encendidos por el ímpetu romántico del siglo XIX y combinados con la influencia de los modelos clásicos– entraron a formar parte

de la conciencia nacional alemana. Esos conceptos constituyeron la base del culto nacional, mientras que la síntesis entre el monumento nacional y su entorno generaron la iglesia de una nueva religión secular. Dicha iglesia no era una construcción de piedra y mortero, sino todo el ámbito en el que tenía lugar el culto a la nación. Era la «colina sagrada», con su columna de fuego igualmente sagrada, y el bosque germano en el que resonaban los ecos de los coros que entonaban canciones nacionales, contestando a juramentos fraternos. Con frecuencia, el monumento nacional formaba parte esencial de esta puesta en escena, siendo el símbolo consistente en el que se apoyaba el entorno. Todo esto formaba el «*Kultraum*» o «espacio para el culto», cuya belleza elevaría al hombre por encima de la rutina de la vida cotidiana, otorgando a su lucha por la existencia una función y una unidad más elevadas.

A escala nacional, esos ritos produjeron el escapismo y el impulso hacia una vida más plena que las ocasiones festivas también tipificaban en la sociedad privada burguesa. Por ejemplo, las fiestas que Thomas Mann describe en *Los Buddenbrook* (1901) están llenas de opulencia. Aquí también la belleza representaba una existencia vivida plenamente. Thomas Mann no era el único que tenía esa concepción de los festejos; era la misma de la burguesía y de la clase obrera. Así, Cosima, la esposa de Richard Wagner, escribía: «me encantan los festejos y las ocasiones festivas, las situaciones cómodas e íntimas tanto como las que muestran grandeza»[66]. En realidad, hablaba en nombre de una audiencia mucho más amplia que el círculo de Wagner cuando añadía que todas las manifestaciones de entusiasmo religioso deben contemplarse con profunda simpatía. Tan pronto como la ocasión festiva fue más allá de la familia o del círculo de amistades, cuando se vieron implicadas masas humanas hasta ese momento desconectadas, esas celebraciones cobraron una nueva dimensión, como ritos cúlticos dedicados a un ideal que uniría a los hombres en un propósito común.

Este ideal lo simbolizaba un concepto de belleza eterno. Las manifestaciones políticas, ya fueran nacionalistas o de movimientos

obreros, se convirtieron en cultos seculares y, como ritos de una religión secular, estaban empapados de mitos y simbolismos que expresaban ideales estéticos. El «pueblo» no se consideraba únicamente una reunión de individuos, sino que ejemplificaba una idea de belleza del alma que se proyectaba sobre el mundo exterior. El propio Vischer trató de ver al pueblo desde esta perspectiva, y los movimientos de masas del siglo utilizaron este concepto para identificarse a sí mismos. Los conceptos estéticos que hemos analizado se cargaron de significado político. De hecho, constituyeron la esencia y el marco del nuevo estilo político. Este drama debe centrar ahora nuestra más concienzuda atención, no sólo como puesta en escena, sino como núcleo de la nueva política.

Los monumentos nacionales, por ejemplo, constituyeron uno de los aspectos más esenciales de la autorrepresentación de la nación. Como símbolos de la nación, calaron en la conciencia popular. Los hemos mencionado a menudo en las páginas anteriores, pero ahora debemos examinar su desarrollo con más detalle.

Capítulo segundo: La estética de la política

1 Jacques Laurent, *Les Bêtises*, París, 1971, p. 65.

2 Ursula Kirchhoff, *Die Darstellung des Festes in Roman um 1900*, Münster, 1965, pp. 13 y ss.

3 George L. Mosse, «Was Sie Wirklich Lasen: Marlitt, Ganghofer, May», *Popularität und Trivialität*, Bad Bomburg, 1974, pp. 101-120.

4 Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, Londres, 1954, p. 138. Edición original de 1795 [Ed. cast.: *La educación estética del hombre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968].

5 *Ibíd*, p. 106.

6 Willi Oelmüller, *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der Nachhegelschen Ästhetik*, Stuttgart, 1959, p. 104-201.

7 *Ibíd*, p. 175.

8 *Ibíd*, p. 107.

9 E. Marlitt, *Im Hause des Kommerzienrates*, Leipzig, 1877, p. 41 [Ed. cast.: *La linda molinera*, Barcelona, B. Bauzá, 1927].

10 J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke etc.*, Stuttgart, 1885; primera edición 1755, p. 7. Albert Speer señala que esta cita le guió en su labor como arquitecto oficial. Informe para George L. Mosse, 9 de abril de 1973 [Ed. cast.: *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Edicions 62, 1987].

11 *Winckelmanns Werke*, ed. Heinrich Meyer y Johann Schulze, Dresde, 1811, vol. IV, pp. 53 y 57 [Ed. cast.: *Historia del arte en la antigüedad*, Barcelona, Iberia, 1994].

12 *Ibid.*, p. 37.

13 Winckelmann, *Gedanken etc.*, p. 24.

14 *Ibid.*, p. 24.

15 *Ibid.*, p. 25.

16 Schiller, *op. cit.*, pp. 81 y 106.

17 Winckelmann, *Gedanken etc.*, p. 21.

18 *The Aesthetic and Miscellaneous Works of Friedrich Schlegel*, Londres, 1860, pp. 414 y 424.

19 *Winckelmanns Werke*, vol. IV, pp. 182-183.

20 *Ibid.*, pp. 39-40, 46 y 49.

21 Véase George L. Mosse, «Racismo», *Encyclopedia del Novecento*, Roma, 1975.

22 Friedrich Ludwig Jan y Ernst Eiselen, *Die Deutsche Turnkunst*, Berlín, 1816, pp. xvii y 236. Jahn creía que los alemanes eran el *Volk* que más se acercaba a los griegos. *Deutsches Volksitum*, Leipzig, s. d., p. 106.

23 Conversación con Albert Speer, 16 de marzo de 1972.

24 *Ibid.*; «Albert Speer spricht über Architektur und Dramaturgie der nationalsozialistischen Selbstdarstellung», guión cinematográfico, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Gotinga, 1970, p. 27.

25 Goethe, *Italienische Reise*, Múnich, 1961, p. 27 [Ed. cast.: *Viaje a Italia*, Barcelona, Ediciones B, 2001].

26 Arthur Moeller van den Bruck, *Der Preussische Stil*, Múnich, 1916, pp. 130 y 131.

27 *Die Kunst in Dritten Reich*, marzo de 1939, pp. 82 y 83.

28 Citado en Armand Dehlinger, *Architektur der Superlative*, manuscrito inédito, Institut für Zeitgeschichte, Múnich, p. 38.

29 E. M. Arndt, *Entwurf einer Teutschen Gesellschaft*, Fráncfort, 1814, p. 39; Carl Euler, *Friedrich Ludwig Jahn*, Stuttgart, 1881, p. 44.

30 *Deutsche Bauzeitung*, vol. XXIV, 1890, pp. 498-499 y 496.

31 *Bayreuther Blätter*, vol. 9, 1886, p. 369.

32 *Der Kyffhäuser als Nationalfeststätte*, Sondershausen, 1897?, pp. 2 y 15.

33 Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Corbusier*, Viena, 1933, p. 26 [Ed. cast.: *De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985].

34 *Kunst und Volk*, julio de 1936, p. 240; *Kunst im Dritten Reich*, febrero de 1939, p. 76.

35 Elizabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, 1970, pp. 151-154.

36 Hubert Schrade, *Das Deutsche Nationaldenkmal*, Múnich, 1934, p. 93. Heinrich Himmler pensaba que la tumba de Teodorico era uno de los primeros monumentos de piedra de la historia alemana. Josef Ackermann, *Heinrich Himmler als Ideologe*, Gotinga, 1970, p. 255.

37 Hans Stephan, *Wilhelm Kreis*, Oldenburg, 1944, II, p. 53.

38 *Ibid*, p. 18.

39 Wilhelm Kreis, en *Der Cicerone*, vol. 3, 1911, p. 218.

40 *Deutsche Bauzeitung*, vol. XXXVIII, 1903, p. 198.

41 *Ibid*, p. 199.

42 Hitler se quedó encantado al descubrir que Kreis seguía vivo. Conversación con Albert Speer, 16 de marzo de 1972.

43 Ragna Enking, *Der Apis-Altar Johannes Melchior Dinglinger. Ein Beitrag zur Auseinandersetzung des Abendlandes mit dem alten Ägypten*, Glückstadt, 1939, pp. 57 y 62.

44 Hans Vogel, «Ägyptisierende Baukunst des Klassizismus», *Zeitschrift für Bildende Kunst*, vol. 62, 1928-1929, p. 164.

45 *Ibid*, pp. 162 y 161.

46 Adolf Max Vogt, *Boullée's Newton Denkmal: Sakralbau und Kugelidee*, Basel y Stuttgart, 1969, p. 161.

47 Citado en *ibid*, p. 12, Herder, *Werke*, I, Múnich, 1953, p. 827.

48 Jacques Solé, «Un example d' archéologie des sciences humaines: l'étude de l'egyptomanie du XVIe au XVIIIe siècle», *Annales*, vol. 27, nº 2, marzo-abril de 1972, p. 477.

49 Schlegel, *op. cit.*, p. 505.

50 Vogel, *op. cit.*, p. 161.

51 Kaufmann, *op. cit.*, p. 27; Euler, *op. cit.*, p. 44.

52 Karl Hoffmann, *Des Teutschen Volkes Feuriger Dank und Ehrentempel*, Offenbach, 1815, p. 93.

53 *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, ed. Hanns Bachtold-Stäubli, Berlín y Leipzig, 1929-1930, pp. 1390-1397.

54 Véase, por ejemplo, Karl Hoffmann, *op. cit.*, p. 28.

55 *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, pp. 646 y 647. El roble figura ya como «*Wunderbaum*» (árbol mágico) en *Edda*. «No existe nada más gran-

de ni más viejo que el roble», Werner Hahn, *Edda; Lieder germanischer Göttersage*, Berlín, 1872, p. 57.

56 Georg Sammler, «Mittsommerfeuer», *Der Schulungsbrief*, vol. III, junio de 1936, pp. 211 y 212.

57 Hans Schemm, «Deutsche Sonnenwende», *Der Schulungsbrief*, vol. VI, junio de 1937, pássim.

58 Percy Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, vol. II, Stuttgart, 1955, pp. 642 y 646.

59 *Ibid*, p. 652.

60 *Dtv-Lexicon politischer Symbole*, Múnich, 1970, p. 218. La bandera también constituía un punto de orientación en medio de la batalla. Si los soldados se enfrentaban a la derrota, debían volverse en dirección a su bandera. Hans-Jochen Gamm, *Der braune Kult*, Hamburgo, 1962, p. 43.

61 Willi Schröder, *Burschenschaftsturner in Kampf um Einheit und Freiheit*, Berlín, 1967, p. 188.

62 Jahn y Eiselen, *op. cit.*, p. 244.

63 Karl Hoffmann, *op. cit.*, p. 982.

64 C. G. Carus, *Über die Ungelichheit verschiedener Menschen-stämme für höhere geistige Entwicklung*, s.l., 1849, s.p.

65 *Winckelmanns Werke*, IV, p. 449.

66 *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Brief-wechsel, 1888-1908*, Leipzig, 1934, p. 312.

3. Los monumentos nacionales

Como dijo un orador a su audiencia en una conmemoración del establecimiento del Reich alemán, los monumentos nacionales, al revelar un universo simbólico y mítico, determinan la secreta música de nuestra alma[1]. El historiador Thomas Nipperdey ha descrito los monumentos nacionales como las representaciones que de sí misma hace una nación democráticamente controlada, materializando los ideales que se supone que personifica la nación[2]. Pero no siempre fue así. En general, antes del siglo XIX, esos monumentos se erigían en honor de reyes o generales. Sólo a comienzos de ese siglo comenzaron a extenderse a poetas o escritores, incorporando una dimensión cultural a las vertientes política y militar[3].

Los primeros monumentos eran estatuas cuyo simbolismo residía en su expresión facial o indumentaria. De la sencillez inicial pasaron rápidamente a incorporar símbolos a su alrededor: por ejemplo, el caballo en el que se sentaba un héroe se basaba en representaciones clásicas de las diosas de la paz o la guerra; dicho héroe ostentaba una corona de laurel, o el pedestal sobre el que aparecía un hombre estaba decorado con frisos ilustrando sus hazañas y valía. Esos monumentos siempre habían tenido un significado simbólico, pero a comienzos del siglo XIX se acentuó más este hecho. La autorrepresentación nacional comenzó a desplazar al simbolismo de épocas anteriores, menos complejo y meramente dinástico.

El «buen gusto» del clasicismo tuvo un importante papel en el desarrollo de ese retrato nacional, porque los símbolos tomados de Grecia y Roma trajeron consigo significados que iban más allá de la mera representación del gobernante hereditario. Por ejemplo, en el proyecto de Karl Friedrich Schinkel para el puente del castillo de Berlín (1819-1823) aparecían unos jóvenes guerreros desnudos siendo coronados por Palas Atenea, y todos los grupos que decoraban el puente seguían el mismo patrón[4]. Schinkel conmemoraba la victoria de Prusia sobre Napoleón imitando la forma que tenían los griegos de rendir homenaje a sus héroes guerreros. Esas ideas clásicas estaban conduciendo a una representación nacional que hacía más hincapié en los ideales abstractos que en una personalidad concreta. Schinkel también construyó el Museo de Berlín, en forma de templo griego, y resulta sintomático que un nazi, destacado especialista en arte, creyera que dicho museo era el único que, durante el siglo XIX, había subrayado lo «sagrado», es decir, la reverencia que se le debía a cualquier manifestación artística[5].

Friedrich Gilly, contemporáneo de Schinkel pero más mayor que él, habría de tener aún más importancia a la hora de fijar las tendencias futuras. Sus proyectos le sobrevivieron e inspiraron a generaciones posteriores. El más importante fue su plan para un monumento al rey Federico el Grande de Prusia. Inicialmente Gilly pretendía imitar las tumbas que bordean la Via Appia de Roma. Sin embargo, al final optó por una planta de templo griego, levantada sobre un montículo artificial, según el modelo de la Acrópolis (lámina 5). Un edificio sagrado simbolizaba las hazañas de Federico El Grande; al propio rey sólo se le representaba mediante una estatua situada en el interior del monumento. El diseño de éste, que nunca se construyó, influyó enormemente sobre Albert Speer, en su propio trabajo de reconstrucción de Berlín un siglo y medio después.

A diferencia de Schinkel, Gilly tendía a la monumentalidad. Su inspiración surgía tanto de la belleza griega como del estilo monumental romano, un hecho que le convirtió en un arquitecto

del siglo XVIII con considerable influencia sobre el nacionalsocialismo. Para las generaciones posteriores, al igual que para Gilly, la combinación entre las formas griegas y las grandes dimensiones romanas pasó a representar lo «sagrado». Como señaló un entusiasta autor nazi, los proyectos de Gilly podían llegar a transformar una casa de baños en un «edificio sagrado»[6].

La revitalización clásica prusiana no fue la única fuente de inspiración para el futuro. En la Francia del siglo XVIII los arquitectos también rompieron con el estilo barroco. El arquitecto galo Ledoux adoptó un clasicismo en parte inspirado en formas egipcias y en parte en modelos romanos. Creía que cualquier edificio o monumento debía ser una creación en sí misma y expresar claramente su propósito. Uno de sus alumnos resumió su punto de vista: Una iglesia debe despertar veneración en el observador y una prisión miedo. Pero el ideal fundamental de Ledoux era parecido al concepto de belleza de Winckelmann: quietud y ausencia de movimiento. Al igual que muchos alemanes, Winckelmann creía que esas actitudes simbolizaban la reverencia y lo sagrado[7].

Ledoux construyó los pabellones y columnas que marcan el emplazamiento de las «puertas» de París, formas clásicas colocadas sobre enormes cimientos, porque la escuela clásica francesa en la cual él destacaba también tendía a lo monumental. Era una «*architecture parlante*»[8], porque hablaba de su función al observador sin necesidad de ornamentos accesorios. Lo más habitual era que esa función se expresara de forma monumental. Boullée constituye otro importante ejemplo de esta escuela arquitectónica en la Francia del siglo XVIII. Adoraba la antigüedad, pero combinaba sus formas con figuras cilíndricas y cúbicas, triángulos y esferas[9]. El efecto era novedosamente descomunal y excéntrico. Sin embargo, en última instancia, los elementos esenciales del estilo de Boullée eran «la simetría, la regularidad y la variedad»: por simetría se entendía economía de materiales y por regularidad sencillez en la ejecución. Aquí el círculo y el cuadrado simbolizaban las formas geométricas más valiosas[10]. Los principios arquitectónicos de Boullée eran

muy similares al ideal de belleza griega expuesto por Winckelmann. La escuela arquitectónica surgida en Francia durante las últimas décadas del siglo XVIII no era tan diferente del renacimiento clásico que, al otro lado del Rin, se desarrollaba en Prusia. Lo monumental también tuvo su papel aquí, y el manual arquitectónico más famoso del momento, el *Précis des leçons d'architecture* (Resumen de lecciones de arquitectura, 1802), de Jean Nicolas Louis Durand, alababa la magnificencia y sencillez del Panteón de Roma[11].

En Francia, sin embargo, este estilo no iba a durar, mientras que en Alemania podía asentarse en cimientos autóctonos. Posteriormente, Hitler afirmó que admiraba el círculo y que quería construir una cúpula similar a las de los proyectos de iglesias de Durand o Boullée[12]. Además, la admiración de Hitler por el Coliseo se reflejó en edificios nazis[13]. El ideal nacionalsocialista de belleza y de esplendor siguió siendo similar al de la escuela francesa, aunque resulta dudoso que los nazis tuvieran un conocimiento real del movimiento francés. Albert Speer no descubrió a Boullée hasta el periodo nazi, pero, una vez que lo hizo, sintió reforzados sus propios gustos arquitectónicos[14].

La «*architecture parlante*» simbolizaba los ideales de lo hermoso y lo sagrado de una forma directa e inequívoca. Ese utilitarismo era importante para el desarrollo de una liturgia nacional, porque el pueblo podía comprenderlo fácilmente. Esta apelación directa, más tarde denominada «propaganda», al ser utilizada por los movimientos de masas del siglo XX, en realidad expresaba propósitos que se remontaban a la revitalización clásica del siglo XVIII. En Francia y Alemania, a los arquitectos les embargaba la genuina intención de crear formas de auténtica belleza, según ellos la entendían, y de imitar una noble sencillez que acabaría con la frivolidad del Barroco. El monumentalismo, o «*grossissement*», según se denominaba en Francia[15], desempeñó un importante papel desde el principio. Los edificios públicos debían despertar veneración y elevar al hombre por encima de su trayectoria vital cotidiana.

La palabra «sagrado» ha tenido una función destacada en nuestro análisis. Simbolizaba el anhelo, incluso en el siglo XVIII, de transformar lo político en religioso. El pietismo alemán ya se había referido a la patria como «espacio mágico» (*Wunderraum*): la «patria oculta»[16]. No obstante, dentro de las fronteras del pietismo, este espacio seguía limitándose al alma humana y aún no se había traducido en un «espacio sagrado» concreto y reservado únicamente a la autorrepresentación de la nación. Sin embargo, ese «espacio mágico» sí encontró expresión externa, en proyectos de arquitectos como Gilly, en la creación del entorno inmediato del monumento nacional.

La contemplación de un monumento nacional debía conducir a ritos cúlticos, a la religión secular de la nación. Esto suponía que el simbolismo desplazaba la mera representación visual de una personalidad, una idea puesta en práctica en el proyecto de Gilly para el monumento a Federico el Grande. Sin embargo, por el momento, no había muchos arquitectos que quisieran prescindir de una estatua prominente de su héroe.

A. F. Kraus, un contemporáneo de Gilly, presentó un proyecto de monumento a Federico el Grande que extendía aún más el carácter cúltico de esa clase de construcción. Kraus puso un busto de Federico el Grande en un altar, bajo el cual se suponía que debía enterrarse al rey. Cada año, el ejército prusiano debía reunirse en torno a dicho altar con el fin de rendir homenaje a la memoria de Federico. La tumba estaba rodeada por un bosque en el que se ubicarían monumentos a patriotas prusianos. Un «camino de peregrinación» (según sus propias palabras) llevaba desde la ciudad de Berlín al altar. Este proyecto mostraba la deliberada sustitución del culto tradicional cristiano por la veneración a la nación prusiana. El diseño funerario de Kraus era clásico y, por lo tanto, las estatuas de los patriotas prusianos habían de realizarse imitando modelos griegos[17]. Pero el simbolismo del bosque y del altar anunciaba con unos veinte años de antelación la época en la que altares coronados por una llama sagrada se utilizarían para conmemorar el primer aniversario de la batalla de Leipzig.

Los monumentos nacionales continuaron siendo modelos clásicos. Para conmemorar la concesión de una constitución a Baviera por parte del rey Maximiliano, se erigió una columna en Bleibach en 1818 que, a través de la influencia más inmediata de la denominada columna nacional de la place Vendôme de París, continuaba una tradición romana derivada de Grecia. Sin embargo, como monumento nacional, la columna también estaba en deuda con los obeliscos egipcios. En ocasiones, estos se concebían como «materialización de un rayo de sol», simbolizando la llama eterna de la vida. Pero, aunque los obeliscos participaban del mismo aura de misterio y maravilla que Egipto albergaba para el siglo XVIII, también formaban parte de la tradición clásica. Los obeliscos a los que más fácilmente podía llegar la imaginación europea eran los utilizados de forma sorprendente en la reconstrucción de Roma por los papas del siglo XVI. Basándose en esos ejemplos, Luis I de Baviera levantó en Múnich un obelisco de bronce para rendir homenaje a los bávaros caídos en la campaña de Rusia[18].

La columna también se convirtió en un importante símbolo de fuerza y de poder, que con frecuencia se comparaba con la fuerza y la belleza de un árbol. Sin embargo, ni las columnas clásicas ni los obeliscos lograron satisfacer el anhelo de autorrepresentación nacional. Esta insatisfacción la expresó perfectamente uno de los asistentes a una reunión patriótica celebrada en 1832: «Levantamos columnas en honor de quienes lucharon en la batalla de las Naciones, pero no se podría encontrar espacio suficiente en toda la extensión de la tierra alemana para un monumento nacional que pudiera reflejar la majestad del Pueblo Alemán»[19].

Este pesimismo iba desencaminado. En realidad, la columna exenta (*Ruhmessäule*) tenía ante sí un futuro limitado, pero el pilar, por su parte, se convirtió en un importante elemento de los monumentos nacionales. De hecho, el Renacimiento había hecho una detallada clasificación de los pilares, basándose en una interpretación que se remontaba a Vitruvio[20]. El pilar dórico estaba dotado de sencillas cualidades masculinas, mientras que se consideraba

que el jónico, con sus «delicados ornamentos», simbolizaba la feminidad. Esta tradición llegó hasta el siglo XVIII, y los pilares de los monumentos nacionales solían ser dóricos[21], porque había que representar el vigor y la hombría de la nación. Se suponía que su fuerza y sencillez simbolizaban el espíritu nacional. A su vez, los símbolos germánicos no se concretaban mediante la construcción de un pilar de piedra, sino a través de uno simulado, de fuego: una columna de luz visible desde lejos. Desde ese simbolismo clásico de comienzos de siglo podemos trazar una línea directa que va hasta la construcción de las torres Bismarck, también coronadas con una llama.

Como cabía esperar, el monumento nacional del *Walhalla* fue descrito como un edificio «portador de pilares», similar a los templos de la Acrópolis[22]. Para los primeros griegos el pilar representaba una estatua y, como señaló erróneamente Winckelmann, las palabras griegas para «pilar» y para «estatua» siguieron siendo las mismas aun cuando la escultura griega había alcanzado su apogeo artístico[23]. El pilar no sólo se consideraba una parte de la arquitectura griega, sino que, por sí mismo, pasó a simbolizar la masculinidad helena y el tipo de belleza que representaba el arte griego. Sin embargo, los ejemplos egipcios también influyeron en la construcción de columnas simbólicas, que no seguían el modelo de las pirámides sino el de los obeliscos ya utilizados por los romanos.

No obstante, la mayoría de los monumentos nacionales erigidos en esta época eran más complejos. Leo von Klenze, un devoto clasicista, fue determinante en la permanencia de esta tradición, como principal arquitecto de Luis I de Baviera, que reinó entre 1825 y 1848. Había estudiado durante un año con Gilly y después continuó su formación en París, Berlín y Roma. Conoció al príncipe heredero de Baviera en 1814, iniciando de este modo una asociación que habría de durar cuarenta y ocho años. La relación entre el gobernante bávaro y su arquitecto no estuvo exenta de tensiones y, entre 1839 y 1852, Klenze trabajó en Prusia y Rusia, donde

construyó el famoso museo del Ermitage de San Petersburgo[24]. Sin embargo, la auténtica obra de su vida fue la reconstrucción prácticamente total de Múnich, tal como se encuentra hoy en día, así como los monumentos nacionales que creó para un rey obsesionado por la idea de unidad alemana.

De esos monumentos, el más importante fue el *Walhalla*, erigido en las afueras de Ratisbona entre 1830 y 1842 con vistas al Danubio (lámina 6). Los observadores podían confundirlo con la obra final del famoso proyecto de Gilly. El rey Luis había dado instrucciones precisas: este monumento sagrado a la unidad alemana debía combinar el estilo del Propileo ateniense con el del Panteón romano[25]. Pero Klenze pensaba que era imposible llevar a cabo las instrucciones del rey. Él estaba comprometido con las formas arquitectónicas griegas, no con las romanas, y escribió sobre una arquitectura verdadera que, al igual que la armonía musical o las leyes del ritmo lingüístico, no podía inventarse. La «arquitectura de la perfección» puesta en práctica por los griegos dependía de un orden divino que combinaba elementos divergentes en un todo armónico[26] (fue Klenze el que, a instancias de Luis, viajó a Grecia y, a través de su influencia sobre el hijo del rey bávaro, monarca de Grecia, impidió la destrucción de la Acrópolis).

Luis planeó el *Walhalla* en la época de la ocupación napoleónica, dándole el nombre del palacio del mítico Odín (o Wotan), donde los héroes de esa época reunían a los heridos o muertos en combate. La saga de las *Eddas* había descrito el *Walhalla* o palacio «reluciente de oro», donde a diario Odín escogía a sus camaradas de armas, como un espacio que simbolizaba el campo de batalla[27]. El propio monumento tenía forma de templo griego, con 55 metros de alto y 124 de largo. Los laterales estaban decorados con figuras que en la parte sur representaban los estados alemanes reunidos en torno a una victoriosa Germania, mientras que en la cara norte aparecía Hermann el cheruskano (de una tribu germánica), librando la batalla del bosque de Teutoburgo contra las legiones romanas. Dentro del propio monumento había dos grandes naves,

cuyas paredes y techos estaban decorados con representaciones de los reyes germánicos y símbolos de su culto. En el interior del templo predominaba un tono teutónico que se expresaba a través de formas griegas con símbolos germánicos. Los dioses contemplaban desde arriba las estatuas de alemanes insignes y patriotas: los héroes que habían entrado en el *Walhalla*[28].

Ayudado por el historiador Johannes Müller, el rey Luis dedicó mucho tiempo a seleccionar a los personajes que debían figurar en este santuario. El principio fundamental de la selección fue la familia lingüística germana a la que habían de pertenecer los homenajeados, en concordancia con el importante papel que tenía el idioma en el desarrollo del nacionalismo. De modo que no sólo se incluyeron alemanes, sino suizos y holandeses. Gran parte de los nuevos héroes eran gobernantes y generales; las artes y las ciencias apenas estaban representadas[29]. Esas omisiones se corrigieron de cuando en cuando. Primero los reyes bávaros, después la Confederación Alemana, posteriormente el gobierno bávaro y, para terminar, Hitler, determinaron qué estatuas habían de erigirse (el último sólo sugirió al compositor Anton Bruckner, y con gran pompa y solemnidad asistió a la inauguración del busto)[30]. Hoy en día, es el gobierno bávaro el que decide nuevamente lo que cuesta pertenecer a la sala de los héroes.

Se suponía que el *Walhalla* era un «monumento sagrado» para el culto de la unidad alemana. Luis, al sentar sus cimientos en 1830, proclamó su esperanza en que los alemanes se unieran del mismo modo que el edificio, al construirse, unía las piedras independientes que lo componían[31]. El *Walhalla* había de ser un escenario de peregrinación nacional y a tal fin se inauguró en 1842 con ocasión del aniversario de la batalla de Leipzig. Pero el *Walhalla* se concibió sin proyectar un lugar de encuentro para las masas de fieles que acudirían a él. Su abigarrado interior se parecía a un museo y no había lugar en él para celebrar festejos nacionales. Mucho después, durante la década de 1920, se propuso la creación de un «espacio sagrado» en el exterior del monumento, donde se podrían desarrollar

obras y danzas patrióticas. Al mismo tiempo, se planteó el problema de si los héroes que no fueran alemanes racialmente puros tendrían un lugar en el edificio, algo que no había preocupado al rey bávaro[32].

El *Walhalla* no fue en modo alguno el único monumento construido por Klenze para su rey. El Palacio de la Liberación de Kelheim, creado también para conmemorar una vez más la liberación de Alemania del control napoleónico, tomó la forma de templo circular. Dentro, había de nuevo un espacio sagrado que, en esta ocasión, no estaba lleno de estatuas de héroes del pasado y del presente, sino de representaciones de las batallas libradas contra los franceses. En el propio Múnich Klenze levantó una «Galería de hombres ilustres» (también un templo griego), con el fin de rendir homenaje a héroes locales bávaros. Dicho espacio rodeaba la estatua de «Bavaria», una figura colosal similar a Palas Atenea que hoy sigue dominando la Galería de hombres ilustres y la gran pradera que hay a su alrededor[33]. Klenze y Luis no podían prever que la revolución bávara de 1918, que depuso a la dinastía, se iniciaría al pie de su monumento nacional. Sin embargo, a diferencia del *Walhalla* o del monumento de Kelheim, la «Bavaria», rodeada por un enorme espacio abierto, se construyó cerca de una ciudad y, por tanto, se convirtió en un buen punto de atracción para congregaciones de masas.

A Klenze le preocupaba el carácter en gran medida imitativo de sus modelos griegos. Sin embargo, luchó con denuedo contra su rival por los favores reales, el pintor Peter von Cornelius (1783-1867), que deseaba crear un arte germánico más autóctono. Según Cornelius, el gótico había de combinarse con diseños propios, como se había hecho en la Italia de los siglos XV y XVI. Era un romántico que se había integrado en la escuela de pintores nazarenos romana, que pretendía revivir la pintura cristiana mediante el simbolismo abstracto. Cornelius consiguió pintar los frescos del museo de escultura de Múnich (la Gliptoteca), construido por Klenze y similar al museo de Berlín de Schinkel. Sin embargo, no logró

consumar su deseo de pasar de la pintura al diseño de monumentos nacionales[34].

En realidad, Cornelius nunca logró un estilo germánico, cualquiera que fuese el sentido de este concepto, sino que luchó contra el clasicismo. El propio Klenze, consciente de las acusaciones lanzadas contra sus imitaciones de Grecia, no recurrió a ninguna clase de pasado germánico (como habría de hacer posteriormente Wilhelm Kreis), sino a otro tipo de imitación. Copió la arquitectura del alto Renacimiento para los edificios municipales de Múnich. Hoy en día, la oficina central de correos sigue siendo una réplica del famoso Orfanato florentino y la avenida destinada a cortejos públicos y reales (la Ludwigstrasse) está flanqueada por palacios renacentistas. Esa idea de la autorrepresentación nacional no sólo la tenían Klenze y Luis I. En la misma época, Federico Guillermo IV de Prusia (1840-1861) seguía una trayectoria similar. El amor por la historia que compartían ambos hombres no implicaba necesariamente una nostalgia del antiguo pasado germánico. En realidad, para ellos la historia se definía a través de la tradición romana o griega. El programa constructivo de Federico Guillermo IV para Berlín y Postdam imitaba a la ciudad de Roma y a las villas del campo romano. Además, cuando hacia 1841 él mismo diseñó un monumento a Federico el Grande, su proyecto fue prácticamente idéntico al de Gilly[35]. La tradición clásica se incorporó a la conciencia histórica alemana, y así seguiría siendo para mucha gente durante los siglos XIX y XX. Como veremos, Adolf Hitler, siguió esta imagen de Alemania y desdeñó la imitación del arte y la arquitectura germánicos antiguos. Aceptó una tradición que tenía gran impacto desde la década de 1830, vinculando ese neoclasicismo no sólo con un concepto de belleza, sino con las virtudes que simbolizaba la nación.

En ocasiones, el Renacimiento italiano también se incorporó a las formas clásicas. La mezcla de clasicismo y Renacimiento resultó efectiva, y la transmitió a las generaciones futuras otro influyente arquitecto, Gottfried Semper (1803-1879), para quien, por encima

de todo, la arquitectura moderna debía continuar y desarrollar las tradiciones del Imperio Romano y del Renacimiento. Sin embargo, también creía que las formas arquitectónicas debían surgir del material utilizado y que su perfil no tenía que forzarse mediante la utilización de ornamentos externos o curvas de tipo barroco. El diseño de cada edificio debería tener una autonomía que ponga de manifiesto su función[36]. Está claro que las tempranas influencias francesas de la escuela de Ledoux influyeron en Semper.

Para él, lo hermoso se definía como una combinación de destreza y simbolismo[37]. Transformó la idea clásica de un modo fundamental: Winckelmann creía que la pintura colorista restaba valor a la belleza clásica de los edificios («el color adultera la forma»). Sin embargo, entre tanto, se había descubierto que, en realidad, los antiguos pintaban sus edificios. En consecuencia, Semper hizo lo mismo y esto produjo un estilo renacentista más colorista, sobre todo en las casas privadas que construyó con cierta profusión[38]. A finales del siglo XIX, las villas renacentistas se convirtieron en las residencias favoritas de la burguesía alemana. Un italiano que entró en una construida por Semper no pudo por menos que exclamar: «E una villa di Toscana!». Pero Semper siempre abordó el Renacimiento desde el espíritu de la antigüedad[39], observación que, por cierto, podía aplicarse igualmente a Klenze.

Estas imitaciones de la antigüedad y del Renacimiento se utilizaron para crear un espíritu germánico místico. Semper era amigo de Richard Wagner (ambos habían luchado codo con codo en la revolución de 1848) y proyectó un teatro en Múnich que habría de ser escenario de las óperas wagnerianas. Aquí las ideas renacentistas de perspectiva e ilusión inspiraron un uso asombroso de la iluminación, así como de la ocultación de la orquesta con el fin de que no entorpeciera los sueños mostrados en el escenario. El sueño y la realidad habían de fundirse en una única experiencia[40]. En el proyecto concebido por Semper para este teatro, lo clásico se fundía con lo romántico según lo ejemplificaban las óperas de Wagner,

y todos esos factores se combinaban en beneficio del culto germánico. Cuando se construyó finalmente en Bayreuth el auditorio del festival wagneriano, su modelo fue el de Semper.

Al margen de los muchos cambios que pudieran forzarse en sus motivos, hombres como Gilly, Klenze y Semper habían marcado la pauta de los monumentos nacionales. Sin embargo, existe un famoso monumento en el que predominó el componente romántico y que simbolizó a través de sus formas góticas la nostalgia del pasado místico y religioso medieval. El monumento a Hermann (o Arminio) el cheruskano se aparta del estilo que hemos analizado, al tiempo que conserva el amor a la monumentalidad y el simbolismo que, más que a una dinastía o a un héroe militar, pretendían representar un estilo nacional. Además, al analizar este monumento se ponen de manifiesto dos principios de gran importancia para el futuro: las ceremonias o festejos que lo rodearon en su inauguración y terminación, y la forma de financiar el monumento mediante suscripción popular. A pesar de sus diferencias formales, esta construcción también forma parte esencial del desarrollo de los monumentos nacionales en el siglo XIX.

El monumento pretendía conmemorar una guerra de liberación anterior, la victoria de Hermann o Arminio sobre las legiones romanas. Se materializó por la obsesión de un hombre, Ernst von Bandel, y su construcción abarca gran parte del siglo (1841-1875). Se inició cuando el recuerdo de las guerras de liberación contra los franceses aún estaba vivo en la mente de los hombres y, de hecho, a Bandel le obsesionaba la ocupación francesa de su Renania natal[41]. Sin embargo, la falta de dinero le obligó a abandonar las obras cuando Alemania comenzó a preocuparse por la revolución de 1848 que se avecinaba. No retomó el trabajo en el monumento hasta que el ejemplo de la unidad italiana no dio nuevos ánimos al espíritu nacional alemán, y la obra sólo se terminó durante la euforia que acompañó a la consecución de la propia unidad alemana. La historia del llamado *Hermannsdenkmal* refleja la trayectoria del nacionalismo germano en el siglo XIX.

Bandel había pasado a estar bajo la influencia de los clásicos y produjo incluso algunas convencionales esculturas clásicas. Su imaginación se fijó en las monumentales figuras clásicas del escultor danés Berthel Thorwaldsen. Sin embargo, llegó a oponerse a la influencia griega y se volvió hacia el gótico, apartándose así de la tradición de Gilly y Klenze. No obstante, sí compartió con sus antecesores la afición a la monumentalidad; para Bandel, los monumentos también tenían que ser sencillos, enormes y alzarse hacia el cielo[42].

El monumento a Arminio debía ser un símbolo de la eterna fuerza juvenil alemana (lámina 7)[43]. Arminio se mantiene aún erguido, levantando su espada, dispuesto a plantar batalla en cualquier momento. El enorme pedestal que lo sostiene tenía que simbolizar la fuerza del bárbaro que conquistó a las legiones romanas[44]. La estatua de Arminio, enorme y monumental, es la de un caballero con armadura; pero, en sí, la forma de la figura recuerda a modelos clásicos (aunque Bandel, un escultor mediocre, no calculara bien las proporciones). El pedestal de Arminio tiene algunos elementos de la construcción piramidal tan en boga entre quienes pretendían sugerir fuerzas descomunales. Sin embargo, el monumento se compone principalmente de elementos góticos, sobre todo la galería de hombres ilustres que contiene el pedestal, cuya función era albergar representaciones de alemanes famosos, aunque su forma recuerda más a una catedral gótica que, como ocurre en el *Walhalla*, al interior de la Acrópolis. Esta parte del monumento nunca se terminó y la sala continúa vacía en la actualidad.

Los alrededores del monumento son una parte esencial del proyecto, que domina una colina del bosque de Teutoburgo donde antiguos cultos germánicos habían dejado su rastro. Falta el «espacio sagrado» que rodeaba otros monumentos. Por el contrario, esta construcción se funde con el paisaje en el que se alza. Los continuadores de la tradición de Gilly y Klenze también creían que el paisaje en el que se encuadraba un monumento acentuaría su simbolismo. Pero, en cualquier caso, lo más habitual era que el

monumento nacional conservara sus formas clásicas junto al paisaje romántico.

No hay duda de la efectividad del *Hermannsdenkmal*. Aún hoy, cuando muchos de los demás monumentos –como el *Walhalla*– casi se han olvidado, aquél sigue siendo un centro de peregrinación. A los nazis les desagradaba y lo ignoraron; quizá por su eclecticismo y falta de proporciones, o más probablemente porque Hitler pensaba que el gótico, que constituye una parte importante de este monumento, era una manifestación artística arcaica e inadecuada para los tiempos modernos[45]. Sin embargo, uno de los aspectos de la construcción de *Hermannsdenkmal* sí había de impresionar a Hitler: la forma que tuvo Bandel de reunir parte del dinero para erigirlo, porque con ella propició la participación masiva de la juventud alemana en la construcción del símbolo nacional. En 1863 Bandel escribió al mejor alumno (*primus*) de todos los institutos de secundaria alemanes, instándole a recolectar dinero para esta «acción nacional»[46]. La convocatoria resultó exitosa y, hasta cierto punto, la inmediata popularidad del monumento de Bandel puede atribuirse al hecho de que una parte importante de la juventud alemana hubiera participado en su construcción. Hitler planeó servirse de este mecanismo para recabar dinero para su monumental Cúpula, un elemento clave de su proyecto de reconstrucción de Berlín[47]. La activa participación popular, tan importante para todos los aspectos de la nueva política, determinó las acciones de Hitler en este caso. En realidad, no necesitó reunir el dinero de esa manera, que, en cualquier caso, sólo habría sufragado una parte minúscula de su enorme monumento.

No hay pruebas de si Bandel tenía o no en mente esa efectividad al escribir a los institutos. Lo más probable es que sólo pretendiera superar una crisis financiera. Sin embargo, cuando, quizá para su sorpresa, los escolares reunieron una suma considerable, declaró con orgullo que el *Hermannsdenkmal* era el primer monumento erigido por todo el pueblo alemán[48].

Al final, el rey de Prusia y, posteriormente, la Dieta alemana, se apropiaron del dinero para finalizar el monumento y el emperador Guillermo I concedió a Bandel una cuantiosa pensión. Los cimientos se pusieron en 1841, en ceremonias que tendrían una importancia ulterior, puesto que habrían de repetirse a lo largo del Segundo Imperio cada vez que se levantara un monumento nacional importante. El simbolismo que tenía éste fue representado ante él por diversos grupos; asistieron alumnos de secundaria vestidos con antiguos atuendos germánicos y coros masculinos entonaron «¿Qué es la patria alemana?», la famosa canción de Arndt sobre las guerras de liberación. Un cañón «liberado» en la batalla de Waterloo tronó como acompañamiento. Nadie podía engañarse respecto al propósito. El monumento fue develado, muchos años después, en presencia del emperador. Coros masculinos, sociedades de tiro al blanco y gimnastas participaron en las ceremonias. Un sacerdote protestante pronunció un sermón patriótico y se entonó un himno también protestante[49]. Esta mezcolanza de elementos germánicos y protestantes no había cambiado desde comienzos de siglo. En 1815, al celebrarse la victoria sobre Napoleón, los hombres habían venerado la llama sagrada en su altar, para después acudir a la iglesia con el fin de dar gracias a Dios[50].

De este modo, el *Hermannsdenkmal* pone de manifiesto un abandono de la tradición clásica. Sin embargo, conservó el ideal monumental e incorporó a su construcción el componente de participación popular, además, adquirió un carácter normativo en lo tocante a las ceremonias celebradas con motivo de su inicio y finalización. El llamado *Niederwalddenkmal*, construido entre 1874 y 1885 en la ribera del Rin por Johannes Schilling, que se había formado en Roma, ilustra una evolución posterior en la historia de los monumentos nacionales (lámina 8). Su aspecto era casi tradicional. Erigido en honor de la unificación alemana, tanto su descomunal estatua de Germania como el enorme pedestal con frisos representando la paz y la guerra y los ríos alemanes Rin y Mosela se basaban una vez más en formas clásicas[51]. Su financiación y el patrocinio del

que fue objeto mostraron la existencia de un vínculo aún más estrecho entre el culto nacional y el monumento nacional.

Esto se debió a que los promotores trataron de imitar a Bandel, recabando dinero mediante una suscripción entre alumnos de secundaria. Sin embargo, esta vez el intento no prosperó y la cantidad reunida sólo sufragó uno de los frisos[52]. El *Walhalla* y otros monumentos anteriores los habían financiado gobernantes alemanes deseosos de alcanzar la unidad nacional. Pero, una vez conseguida ésta, resultaba difícil lograr tal financiación; la nación ya existía y, aunque hubo excepciones (como la del *Hermannsdenkmal*), en conjunto, el Reich no fue generoso. En consecuencia, los monumentos nacionales pasaron a financiarlos grupos especiales que, dentro de la nación, querían expresar su patriotismo. El *Niederwalddenkmal* lo sufragaron las Kriegervereine, asociaciones de veteranos de guerra que, aunque constituidas originalmente después de las guerras libradas por Federico el Grande en el siglo XVIII, aumentaron en número e importancia como fuerza conservadora en la política alemana durante el siglo XIX. Cuando se concibió el *Niederwalddenkmal* constituían una federación laxa de organizaciones locales. Sin embargo, al final, formaron una agrupación más fuerte (la Kyffhäuserbund) que, con un número de afiliados superior al millón, sentía la necesidad de centrar sus energías[53].

El hecho de que pretendieran hacerlo mediante la construcción de un segundo monumento en el monte Kyffhäuser (1896) demuestra hasta qué punto esos símbolos de piedra y mortero captaban el patriotismo de gran parte de la población[54]. Aunque también ponía de manifiesto las limitaciones de los monumentos nacionales patrocinados por un determinado grupo, y no por un gobernante o una suscripción popular, porque el monumento del monte Kyffhäuser (lámina 9) entró en competencia con el *Niederwalddenkmal* en lo tocante a cuál supondría un mejor escenario para celebrar festejos auténticamente nacionales[55]. Se pensaba que, de este modo, el monumento no se limitaría a representar el patriotismo de un partido o grupo, sino que inspiraría a toda la población.

Esa ambición conllevaba que delante del monumento hubiera una explanada destinada a festejos nacionales. Gilly ya había proporcionado un espacio sagrado de ese tipo para el culto nacional y Arndt lo había propugnado. Como hemos señalado, para ellos, ese espacio había tomado la forma de cementerio para alemanes ilustres; pero ya había dejado de ser un espacio muerto para convertirse en uno vivo, no ocupado por tumbas sino por personas vivas que representaban su liturgia nacional. Ahora, dicho espacio pasó a tener una importancia primordial, porque el uso que se le diera determinaría la diferencia entre un monumento nacional vivo y otro muerto. El *Niederwalddenkmal* había recibido ese tipo de espacio[56]. Pero el monumento del Kyffhäuser podía tener un espacio sagrado aún más imponente, porque dicha construcción, una fortaleza en cuyo centro se encontraba la estatua del emperador Guillermo I, se levantó en una de las montañas más sagradas de Alemania, la de Kyffhäuser, dentro de la cual se decía que dormía el emperador Barbarroja hasta la restauración del Reich medieval. Frente al enorme monumento, un gran estrado podía servir como espacio sagrado. Entre 1897-1898, en la competencia entre los dos monumentos, no se olvidaron las consideraciones pragmáticas. El comité de «Festejos nacionales para el Kyffhäuser» pensó detenidamente en cómo transportar y alojar a la gran cantidad de personas que se esperaba hicieran la peregrinación[57]. Al final, ninguno de los dos monumentos se convirtió en centro de celebraciones auténticamente nacionales. Pero resulta revelador el hecho de que se produjera esa competencia. La idea de «espacio sagrado» había cobrado una importancia esencial que ya no volvería a perder, y los monumentos nacionales tendieron a convertirse en parte inseparable de las fiestas nacionales.

Esos sólidos monumentos iban a verse rodeados por masas populares que se moverían, cantarían y bailarían. Pero sus actividades se verían relegadas al «espacio sagrado» y no tocarían la base del propio monumento. Sin embargo, hacia finales del siglo XIX se intentó infundir movimiento a los monumentos nacionales a tra-

vés de su propia construcción. El escultor Reinhold Begas quería convertir el suyo al emperador Guillermo I, situado en Berlín (1890), en un «himno nacional, un coro majestuoso»[58]. Utilizó formas clásicas pero trató de combinarlas con elementos barrocos con el fin de dar a su proyecto un aire de movimiento del que carecían los demás monumentos nacionales. Guillermo I, por ejemplo, aparece sentado en un caballo conducido por la diosa de la Victoria. Los «héroes de 1870» avanzan a su lado, montados en una cuadriga griega. Hay leones guardando el botín de guerra. Aquí, Begas prefirió la curva a la línea recta, aunque utilizó columnas dóricas para engarzar los diferentes elementos de la construcción. En cualquier caso, todo parece estar en movimiento; predomina el efecto dramático[59].

El énfasis de Begas en lo dramático no tuvo éxito. Se apartaba demasiado del estilo sencillo, sólido y monumental que se había convertido en símbolo del poder y la belleza de Alemania. En este sentido resulta de interés la polémica registrada en 1912 sobre el proyecto de monumento a Bismarck. Se presentó la delicada y briosa estatua de un joven Sigfrido, que, para romper con la tradición de la arquitectura monumental, fue apoyada, entre otros, por Walter Rathenau. Pero la mayoría de los miembros del comité que concedía el premio pensó que ese joven Sigfrido era demasiado juguetón y dulce, porque Bismarck debía ser recordado como una roca de hierro. Rathenau y sus amigos consideraban que el monumentalismo era un canto a la brutalidad, pero su posición fue derrotada por un proyecto de Wilhelm Kreis fiel a la antigua tradición monumental. No sin cierta razón se dijo que un fauno griego poco podría suscitar los sentimientos populares[60].

Se suponía que el dramatismo de la propia conciencia nacional no debía expresarse mediante un movimiento barroco o un carácter juguetón dulce. El hecho lo ilustra perfectamente el monumento nacional más famoso de los que inauguraron el siglo XX, que conmemoraba el segundo centenario de la batalla de Leipzig: el *Völkerschlachtdenkmal*, construido entre 1894 y 1913.

Esta construcción supone el clímax constructivo de los monumentos nacionales (después de la Primera Guerra Mundial, Alemania no volvería a ver otro similar). Pero su estilo también resume la historia de dichos monumentos que hemos tratado de describir. Diseñado por Bruno Schmitz, que también concibió el proyecto del monte Kyffhäuser, el *Völkerschlachtdenkmal* (láminas 10 y 11) combinaba las formas clásicas con una construcción piramidal. Una vez más predominaba lo monumental, evitándose la personificación de la patria o la referencia a héroes individuales. De nuevo, una enorme estructura, visible desde lejos, simbolizaba la patria y su victoria: no era un templo griego como el *Walhalla*, sino una construcción en la que una masa sencilla y sólida creaba una impresión monumental sin servirse de ornamentos y ni siquiera de pilares. Dentro de sus colosales cimientos, encontramos una vez más estancias que simbolizan el propósito del monumento. Hay una cripta que rinde homenaje a los caídos en combate. Ocho máscaras sin ojos escrutan a los visitantes. La «galería de hombres ilustres» ocupa la segunda planta del edificio, llena de estatuas de quienes dirigieron la guerra contra los franceses.

En realidad, la forma del monumento es parecida a las torres Bismarck de Wilhelm Kreis en su intento de combinar lo clásico y lo germánico. Hay ecos de la tumba de Teodorico de Rávena y también de las pirámides. Sin embargo, todos los detalles quedan unificados mediante la utilización de líneas clásicas. En el paisaje que rodea el monumento habían de plantarse robles germanos y el bosque sería un cementerio dedicado a alemanes ilustres[61]. Esto recuerda al «espacio sagrado» de Gilly y Kraus. Sin embargo, se añadió una explanada abierta, el «espacio sagrado» en el que debían tener lugar los festejos nacionales. La juventud alemana tenía que congregarse para llevar a cabo competiciones gimnásticas con el fin de demostrar el vigor y la virilidad de la nación[62]. Una vez más se creía necesario celebrar una fiesta nacional para dar vida al monumento.

Esta construcción también fue financiada por grupos individuales, una vez que fracasó el intento de recabar dinero entre los escolares[63]. En esta ocasión contribuyeron los gimnastas[64] y se suponía que las ciudades alemanas debían convertir el monumento en su proyecto especial[65]. Aquí también hubo un hombre que, recordando a Bandel, fue responsable de mantener viva la empresa: era Clemens Thieme, un arquitecto de Leipzig, que fundó la «Liga de Patriotas» para financiarlo[66]. Sin embargo, también se acabaron incorporando al proyecto grupos como corales masculinas, sociedades de tiro al blanco, fraternidades estudiantiles y un sindicato derechista de empleados de comercio. A los primeros dos grupos y a los gimnastas los encontraremos de nuevo, porque estuvieron entre los principales cultivadores del culto nacional.

El anhelo de imitar la función del Panteón se dio en el *Völkerschlachtdenkmal* y en muchos otros monumentos. Había que apelar a las memorias históricas como parte integral de los mitos y símbolos en los que se basaba el nuevo estilo político. Friedrich Ludwig Jahn ya había escrito a comienzos del siglo XIX que esa llamada establecía la diferencia entre los festejos «genuinos» y los creados artificialmente[67]. El culto a los ancestros era esencial para la teología nacional que se manifestaba en las estatuas del interior del monumento y, en este caso, en las tumbas de contemporáneos que había en el bosque sagrado. De este modo, el pasado y el presente se daban la mano.

Cuando el *Völkerschlachtdenkmal* fue finalmente inaugurado en 1913, los grupos que lo habían apoyado desde el principio constituyeron la espina dorsal de los festejos. El tema central se tomó de la tradición anterior de conmemoración de la batalla de Leipzig: «Dejadnos luchar, sangrar y morir por la unidad y el poder de Alemania»[68].

El *Völkerschlachtdenkmal*, develado poco antes de la Primera Guerra Mundial, nunca alcanzó la popularidad del *Hermannsdenkmal* y, en contra de lo planeado, a su sombra no se celebró ninguna demostración gimnástica nacional. La guerra les quitó a los

hombres este monumento de la cabeza y después de la contienda no logró más que una importancia regional. Sólo en la nueva República Democrática Alemana se convirtió de nuevo en símbolo del sacrificio patriótico, ahora en nombre del Estado socialista. El hecho de que los rusos hubieran luchado codo con codo con los alemanes en la batalla de liberación convirtió el monumento en un símbolo de la amistad germano-rusa.

Al margen del éxito o fracaso que pudieran tener estos monumentos, sí constituyeron una parte vital del culto nacional. Wilhelm Kreis, el arquitecto de las torres Bismarck, sintetizó su propósito: su imagen elevaba a los hombres por encima de la rutina de la vida cotidiana y, a través de la armonía y la firmeza de sus formas, les hablaba en un nuevo lenguaje. El interior constituía un «templo sagrado que suscitaba una actitud reverencial»[69]. Ésta era la nueva iglesia. Había que unir lo místico y lo elemental. Para los constructores de monumentos nacionales, esto significaba utilizar formas monumentales, masas impresionantes, ya fuera en pedestales como el del *Hermannsdenkmal* o en la estructura del propio monumento, como en el *Völkerschlachtdenkmal* o en las torres Bismarck. Para Kreis, los monumentos eran «montañas arquitectónicas» equivalentes a las montañas sagradas que (como la de Kyffhäuser) tenían su función en la mística nacional[70]. El paisaje que rodeaba el monumento formaba parte de la impresión global y el «espacio sagrado» que podía proporcionar fundía el culto vivo con las formas reverenciales. Esos arquitectos establecieron una clara distinción entre los edificios sagrados y aquellos en los que la gente vivía y trabajaba. Kreis, por ejemplo, también levantó rascacielos y fábricas, pero lo hizo de una forma más sencilla, relacionada con un estilo arquitectónico más moderno.

En la construcción de monumentos nacionales los objetivos se expresaban claramente. A comienzos del siglo XX el arquitecto Theodor Fischer escribió que ya no existen «monumentos eclesiales vivos». Según él, debemos crear edificios que sirvan de nuevo a los hombres para constituirse en una comunidad superior, cósmica. Se

necesitan «recintos sagrados» en los que el hombre, automáticamente, «se quite el sombrero y la mujer contenga su lengua»[71]. El propio Fischer construyó un recinto gimnástico de ese tipo.

A lo largo de estas transformaciones el ideal de belleza griego se mantuvo intacto y, de hecho, la obra de cada uno de los artífices de esculturas y frisos ahondó aún más en él. Casi todos pertenecían a la tradición clásica de escultura monumental. Ludwig Schwanthaler, que llevó a cabo gran parte de la decoración del *Walhalla*, vistió sus figuras con atuendo germánico, porque se suponía que tenían que recordar las hazañas de los ancestros alemanes. Sin embargo, al margen de cuál fuera su vestimenta, eran figuras 'clásicas. Franz Metzner, creador de las estatuas del *Völkerschlachtdenkmal* era un clasicista autodidacta. Ejemplos como esos podrían repetirse una y otra vez. Fritz Klimsch, uno de los escultores más famosos de comienzos del siglo XX, fue alabado por la Alemania nazi en 1940, en su setenta aniversario, por haber creado «tipos ideales de una belleza clásica», adoptando formas monumentales. Se dijo que eso reafirmaba la política cultural de «nuestro Estado». La importancia de esa escultura clásica como símbolo del nacionalsocialismo la sintetizó perfectamente el dramaturgo Hanns Johst, al subrayar que el mundo heroico de la antigüedad supera la fatiga vital producida por el cristianismo. Este mundo heroico exige la mayor de las hazañas: la creación del *Volk*[72].

Aunque los monumentos del siglo XIX cada vez habían hecho más hincapié en el espacio que se necesitaba para los festejos nacionales, esto no podía satisfacer el apetito de los movimientos de masas posteriores a la Primera Guerra Mundial. El tamaño de esas masas estaba aumentando, mientras que las reuniones masivas en forma de fiestas nacionales se convirtieron en una técnica política muy utilizada. Los espacios reducidos debían dejar paso a recintos más amplios sin perder por ello la eficacia de su entorno sagrado. En este sentido, resulta de interés la crítica hecha por los nazis a los antiguos monumentos, y tipifica las necesidades que presentaba una utilización más intensiva de la nueva política.

Los nazis eran propensos a contrastar el monumento a la batalla de Tannenberg (donde Hindenburg había derrotado a los rusos durante la Primera Guerra Mundial) con monumentos como el *Niederwaldenkmal*[74]. Creían que esta clase de construcciones tenía que proporcionar un marco a las congregaciones de masas. «El espacio que nos exhorta a unirnos a la comunidad del *Volk* tiene más importancia que la figura que pretende representar a la patria». Dicha figura está aislada; carece de la fuerza vinculante que nos eleva por encima del individualismo[74].

El monumento conmemorativo de la batalla de Tannenberg (1927) satisfizo las ideas espaciales nazis (lámina 12). Los hermanos Walter y Johannes Krüger habían tomado como modelo Stonehenge, en Inglaterra, concibiendo un antiguo lugar de reunión nórdico donde se llevaran a cabo ritos festivos. Los hermanos Krüger se imaginaban esas formaciones como un círculo de dirigentes agrupados en torno a un jefe, un círculo en cuyo centro «se yergue el más fuerte»[75]. Los límites de este «espacio sagrado» se señalaban mediante piedras. Al principio probaron ese diseño en el Monumento a los Soldados de Leer, en Frisia Oriental. Allí, una serie de pilares de piedra se unían en la parte superior mediante un anillo del mismo material, y en medio del espacio que formaban se alzaba una cruz[76]. Posteriormente, en Tannenberg, ocho enormes torres quedaron unidas mediante una muralla. Dentro de cada una de ellas el espacio se utilizó de modo diferente: una debía contener un albergue juvenil, otra las banderas de combate, una tercera las tumbas de Hindenburg y su esposa, una cuarta un archivo, y las demás una capilla y bustos de los participantes en la batalla; por último, una torre estaría dedicada a la memoria de Bismarck.

En principio, los Krüger planeaban colocar una cruz en medio de ese anillo de murallas y torres, pero el proyecto fue abandonado, porque el espacio debía reservarse para reuniones multitudinarias; de este modo, 100.000 personas podrían participar en ceremonias celebradas dentro del monumento[77]. No cabe duda de que Tannenberg indicó una nueva tendencia en los monumentos

nacionales. Puede que los Krüger utilizaran la idea de Stonehenge por sus antiguas connotaciones históricas, pero el resultado fue un monumento que, en vez de estar rodeado por un enorme «espacio sagrado», lo circundaba. Dicho espacio ya no tenía que estar fuera del complejo, como en el diseño de Gilly, o incluso en todos los demás monumentos nacionales posteriores, como en el de la batalla de las Naciones de Bruno Schmitz.

Las asociaciones de veteranos habían sido las primeras en preparar el monumento, al igual que habían hecho anteriormente al patrocinar el de Kyffhäuser. En 1923, la ocupación por parte de Lituania de la provincia de Memel, un territorio que estaba unido a Prusia Oriental, alentó los preparativos. Hindenburg, el vencedor de Tannenberg, otorgó su bendición al proyecto y asistió a las ceremonias de inauguración en 1927, ya como presidente de la República Alemana[78]. Estaba claro que el ideal nacional se hallaba muy presente; la invitación a la ceremonia inaugural hablaba del hogar patrio (*Heimat*), rodeado por oleadas de eslavismo, en alusión a los polacos. Resulta sintomático que se impidiera la participación de un rabino en las ceremonias inaugurales, a las que asistieron unas ochenta mil personas (los socialdemócratas y los sindicatos se habían negado desde el principio a contribuir a la construcción del monumento)[79].

Los nazis elogiaron el diseño de Tannenberg[80] que, sin embargo, desempeñó un papel especialmente escaso en sus ceremonias. En 1933, Hitler y Hindenburg asistieron a una reunión celebrada allí[81], y en 1934 el monumento fue escenario del funeral de Estado de Hindenburg. Pero eso fue todo. Quizá Tannenberg estuviera demasiado vinculado al mariscal de campo y Hitler no quería que éste le hiciera sombra. Con todo, este monumento conmemorativo debió de lograr cierto estatus, porque a diferencia de otros (como el dedicado a la batalla de las Naciones o el de Kyffhäuser), fue volado durante la retirada de los ejércitos alemanes, al final de la Segunda Guerra Mundial. No se podía permitir que el monumento sagrado a la victoria sobre los rusos cayera en manos de estos.

No obstante, la utilización del espacio, tan importante en el monumento de Tannenberg, se corresponde con la que hizo el partido nazi en la época de las congregaciones de Núremberg. Allí, el espacio también predominaba sobre los edificios que rodeaban a las masas y esas construcciones casi se perdían en un segundo plano, como un marco adecuado para los participantes. No se puede rastrear la existencia de ninguna influencia directa del monumento de Tannenberg sobre la puesta en escena de Núremberg, pero había buenas razones para que los nazis elogiaran esta novedosa clase de monumento nacional, porque sin duda suponía una nueva fase en la evolución de esos símbolos, que habría de llegar a un punto en el que el espacio para los festejos desplazara al propio monumento.

El monumento de Tannenberg fue el único erigido durante la República de Weimar que tuvo éxito. Pero ni política ni arquitectónicamente le debía nada a ésta. Los intentos que como tal hizo la República para levantar monumentos nacionales fracasaron; se proyectó construir (pero nunca se hizo) un santuario para conmemorar el décimo aniversario del comienzo de la Primera Guerra Mundial en medio de un bosque sagrado, concebido como un auditorio, un campanario y un hogar para veteranos que formarían su guardia de honor[82]. Aunque todas las asociaciones de veteranos respaldaron este monumento y su concepción en 1924, la empresa no llegó a nada. La República estaba paralizada por rivalidades entre diferentes ciudades y regiones que ofrecían emplazamientos. Por su parte, el monumento iba a ser algo tradicional, situando en primer plano un bosque sagrado como los que Gilly y Arndt pensaban que eran especialmente apropiados para rendir homenaje a los alemanes heroicos[83]. Mucho más tarde, y en mayor escala, veremos utilizada de nuevo la idea del auditorio y de la torre en la Cúpula de Hitler, eje central de la reconstrucción de Berlín (láminas 18 y 19).

Sin embargo, la República también sancionó una forma más experimental de abordar los monumentos nacionales. Bruno Taut,

por ejemplo, diseñó una enorme bola de cristal que había de dominar una ciudad en memoria de los soldados caídos. El proyecto nunca se llevó a cabo, pero su autor sí construyó un edificio en la ciudad de Magdeburgo para rendir homenaje a los muertos de la Primera Guerra Mundial. El interior de esta construcción conmemorativa se dedicó a una biblioteca y a una sala de lectura. Era una concepción intelectual que rompía con toda la tradición anterior y que, por tanto, estaba condenada al fracaso. Algunos interpretaron que esos diseños modernistas eran una negación de los temas patrióticos y bélicos[84]. Los monumentos nacionales seguían considerándose lugares sagrados, santuarios seculares y nacionales, escenarios para actos del culto nacional. Ni las salas de lectura ni las esferas de cristal podían cumplir esa función. Por ejemplo, los más de setecientos «santuarios del honor» erigidos en memoria de los caídos en la Primera Guerra Mundial durante los primeros trece años de la República eran enormemente convencionales: torres, columnas, algunas pirámides y templos circulares precursores de los diseños hechos por Kreis durante la Segunda Guerra Mundial para monumentos bélicos. Además, ese convencionalismo se prolongó después de 1945; a los que quisieron levantar monumentos a los caídos en esa conflagración se les aconsejó una vez más que utilizaran formas piramidales, obeliscos y cruces[85]. Esos símbolos presentan una constancia formal y de aspecto que desafía cualquier experimentalismo; el tradicionalismo es inherente a cualquier credo popular.

Lo natural era que las repúblicas parlamentarias fueran incapaces de construir representaciones efectivas de sí mismas, del mismo modo que habían fracasado en la creación de festejos nacionales, asunto al que volveremos más adelante. El nacionalsocialismo retomó la tradición anterior de los monumentos nacionales y los espacios sagrados, considerándolos una parte esencial del nuevo estilo político. Se hizo hincapié en la participación masiva en ritos de culto nacional y, en consecuencia, el carácter de los festejos públicos determinó la utilidad de los monumentos nacionales. En

ocasiones, estos presentaban una descarnada sencillez con el fin de que pudiera predominar el espacio circundante. En este sentido, el Monumento a Schlageter de Düsseldorf es un buen ejemplo. Una sencilla y gigantesca cruz forma parte de un espacio rodeado por una muralla baja[86].

Los monumentos nacionales constituyeron un eficaz elemento para la liturgia de los festejos públicos que los nazis adoptaron y extendieron. El desarrollo de tales festejos tuvo un papel clave en la autorrepresentación de la nación y en el culto del que ésta fue objeto.

Capítulo tercero. Los monumentos nacionales

1 Paul Clemen, *Der Denkmalbegriff und seine Symbolik*, Bonn, 1933, pp. 8-9.

2 Thomas Nipperdey, «Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert», *Historische Zeitschrift*, Heft 206/3, junio de 1968, p. 559.

3 Franz Schnabel, «Die Denkmalskunst und Der Geist des 19. Jahrhunderts», Franz Schnabel, *Abhandlungen und Vorträge, 1914-1965*, Friburgo, 1970, p. 134 y ss.

4 Véase *Die Kunst in Deutschen Reich*, vol. 6, Folge 3, edición A, marzo de 1942, pp. 60-71.

5 Hubert Schrade, *Bauten des Dritten Reichs*, Leipzig, 1937, p. 15. Schrade, historiador del arte, fue profesor en Heidelberg y Hamburgo durante el Tercer Reich, y después de la guerra en Friburgo.

6 Alfred Rietdorf, *Gilly, Wiedergeburt der Architektur*, Berlín, 1940, p. 128. Creía que, en ese momento, Gilly estaba más cerca de nosotros que nunca, *Die Kunst im Dritten Reich*, octubre de 1940, p. 172.

7 Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Corbusier*, Viena, 1933, pp. 30 y 33.

8 *Ibíd.*, p. 30.

9 Yvan Christ, *Projects et divagations de Claude-Nicolas Ledoux*, París, 1961, pp. 14-23 y 105-107.

10 Adolf Max Vogt, *Boullée's Newton Denkmal: Sakralbau und Kugelidee*, Basel y Stuttgart, 1969, p. 155.

11 *Ibíd.*, p. 144.

12 Véanse las pp. 242-243.

13 Véase la p. 243.

14 Conversación con Albert Speer, 16 de marzo de 1972.

15 Christ, *op. cit.*, p. 24.

16 Gerhard Kaiser, *Pietismus und Patriotismus im Literarischen Deutschland*, Wiesbaden, 1961, p. 49.

17 Hubert Schrade, *Das Deutsche Nationaldenkmal*, Múnich, 1934, p. 47.

18 Oswald Herderer, *Leo von Klenze*, Múnich, 1964, p. 246; Ludwig Volkmann, *Egypten-Romantik in der Europäischen Kunst*, Leipzig, 1942, pp. 69 y 135.

19 En el festival de Hambach. Egon Caesar Conti, *Ludwig I von Bayern*, Múnich, 1960, p. 188.

20 Vogt, *op. cit.*, p. 159.

21 Herderer, *op. cit.*, p. 306.

22 *Geschichte und Beschreibung der Walhalla und des anliegenden Markfleckens Donaustauf*, Ratisbona, 1933, p. 2.

23 *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*, Donauöschingen, 1825, vol. 3, p. 69.

24 Herderer, *op. cit.*, pp. 22-25.

25 *Ibíd.*, p. 35.

26 *Ibíd.*, p. 16.

27 Alfred Holder, *Die Aeltere Edda*, Leipzig, 1875, p. 149; Gustav Neckel, *Walhalla*, Dortmund, 1913, p. 30.

28 *Geschichte und Beschreibung der Walhalla*, 3 y ss.

29 Paul Herre, *Deutsche Walhall: Eine Auseinandersetzung und ein Programm*, Postdam, 1930, pp. 35 y 36.

30 *Hakenkreuzbanner*, 7 de junio de 1937, Colección de recortes de la Biblioteca Wiener. Más recientemente, en julio de 1973, Jean Paul y Richard Strauss fueron admitidos en el *Walhalla*. En su discurso, el ministro bávaro de Cultura subrayó más el carácter bávaro de sus logros que el alemán. *Süddeutsche-Zeitung*, nº 166, 21-22 de julio de 1973, «SZ am Wochenende», I.

31 Herre, *op. cit.*, p. 16.

32 *Ibíd.*, pp. 41 y 59.

33 Herderer, *op. cit.*, pp. 336-341. 377 y 246.

34 Alfred Kuhn, *Peter Cornelius und die Geistigen Strömungen seiner Zeit*, Berlín, 1921, pp. 271 y 151. Cornelius también pintó el techo de la Ludwigskirche, aún en pie.

35 Ludwig Dehio, *Friedrich Wilhelm IV von Preussen, Ein Baukünstler der Romantik*, Múnich, 1961, p. 82.

36 Heinz Quitsch, *Die Ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers*, Berlín, 1962, p. 31; Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, ed. Hans M. Winger, Mainz y Berlín, 1966, p. 107.

37 Quitsch, *op. cit.*, p. 73.

38 *Ibid.*, p. 31.

39 Hermann Hettner, «Gottfried Semper», *Kleine Schriften*, Braunschweig, 1884, pp. 97 y 99.

40 Robert W. Gutman, *Richard Wagner*, Nueva York, 1968, p. 295.

41 Hermann Schmidt, *Ernst von Bandel, ein deutscher Mann und Künstler*, Hannover, 1892, p. 29.

42 *Ibid.*, pp. 144, 213, 37 y 43.

43 *Ibid.*, p. 160.

44 Karl-Meier Lengo, «Das Hermannsdenkmal und sein Schöpfer», *Monatsblätter der Bergstadt*, 1924-1925, p. 353.

45 Adolf Hitler, «Speech of September 6, 1938», *The Speeches of Adolf Hitler, April 1922-August 1939*, ed. Norman H. Baynes, Nueva York, 1969, vol. I, p. 394.

46 Schmidt, *op. cit.*, pp. 349-350.

47 Declaraciones de Albert Speer a George L. Mosse, II. Enero de 1972, p. 4.

48 Schmidt, *op. cit.*, p. 126.

49 *Ibid.*, pp. 131-132 y 196-197.

50 Karl Hoffmann, *Des Teutschen Volkes Feuriger Dank und Ehrentempel*, Offenbach, 1815, pp. 8 y 9.

51 Ferdinand Heyl, *Das Nationaldenkmal auf den Niederwald*, Fráncfort, s. l., pássim.

52 *Ibid.*, pássim.

53 *Die Deutschen Kriegervereine in Sonderburg von 1872-1928*, s. l., s. d., p. 2; durante la República de Weimar organizaron impresionantes ceremonias y desfiles. Véase C. J. Elliott, «The Kriegervereine and the Weimar Republic», *Journal of Contemporary History*, 10, 1975, p. 109 y ss.

54 *Krieger-Vereins-Zeitung*, 30 de septiembre de 1924, p. 57.

55 *Deutsche Bauzeitung*, 1898, vol. XXII, p. 27.

56 *Ibid.*

57 *Der* Kyffhäuser *als Nationalfestätte*, ed. Verband der Ortsausschüsse für Nationalfeste am Kyffhäuser, Sonderhausen, s. d., pp. 1-3 y 10.

58 Alfred Gotthold Meyer, *Reinhold Begas*, Bielefeld y Leipzig, 1897, p. 105.

59 *Ibid.*, pp. 106-107 y 111. Los nazis rechazaron el neobarroco de Begas, *Die Kunst im Deutschen Reich*, diciembre de 1940, p. 368.

60 Max Dessoir y Herman Mutesius, *Das Bismarck Nationaldenkmal*, Jena, 1912, pp. 10, 22, 25, 27 y 24.

61 Eduard Bachman, *Die Völkerschlacht, Das Völkerschlachtdenkmal, und sein Erbauer Clemens Thieme*, Leipzig, 1938, p. 42. Para la influencia de la tumba de

Teodorico, véase Albert Hofmann, *Handbuch der Architektur; Denkmäler*, vol. II., Stuttgart, 1906, p. 648. El primer encargo que recibió Bruno Schmitz fue el de construir un monumento a la victoria en Indianápolis (1888), Hans Schliepmann, *Bruno Schmitz*, Berlín, 1913, p. iv.

62 Alfred Spitzner, *Deutschlands Denkmal der Völkerschlacht*, Leipzig, 1913, p. 107.

63 *Ibid.*, pp. 66 y ss., y 74.

64 Bachmann, *op. cit.*, p. 69.

65 *Ibid.*, pp. 70 y 72.

66 *Ibid.*, pp. 94 y 95.

67 Friedrich Ludwig Jahn, «Deutsches Volkstum», *Friedrich Ludwig Jahns Werke*, ed. Carl Euler, Hof, 1884, vol. I, p. 320.

68 *Deutscher Patriotenbund zur Einrichtung eines Völkerschlachtdenkmals bei Leipzig*, «Gedenkfeier der Völkerschlacht, Sonntag, den 17. Oktober 1915, mittags 12 Uhr»; un programa.

69 *Der Cicerone*, 1911, vol. 3, pp. 218-220.

70 Carl Meissner, *Wilhelm Kreis*, Essen, 1925, p. 13.

71 Citado en Paul Bonatz, *Leben und Bauen*, Stuttgart, 1950, p. 50.

72 *Die Kunst im Deutschen Reich*, enero de 1940, p. 55; Hanns Johst, citado (1931) en Karl Ernst Bemer, «Deutsche Literatur im Urteil des "Völkischen Beobachters" 1922-1932», discurso inaugural, Múnich, 1954, p. 34.

73 Hubert Schrade, *Bauten des Dritten Reiches*, pp. 10 y 11.

74 Hubert Schrade, *Das Deutsche Nationaldenkmal*, Múnich, 1934, p. 106.

75 *Tannenberg*, ed. Kuratorium für das Reichsehrenmal Tannenberg, Oldenburg, 1939?, pp. 227 y 228.

76 *Ibid.*, p. 227.

77 *Das Tannenberg Nationaldenkmal*, Berlín, s. d.

78 *Tannenberg, op. cit.*, pp. 202, 204 y 203.

79 *Ibid.*, pp. 210, 211 y 205.

80 Pero otros también se dieron cuenta de que éste era un «diseño independiente y novedoso para los monumentos nacionales», *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1925, vol. 45, p. 291.

81 *Tannenberg, op. cit.*, p. 218.

82 Wolfgang Ribbe, «Flaggenstreit und Heiliger Hain», *Aus Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft: Festschrift für Hans Herzfeld zum 80. Geburtstag*, ed. Dietrich Kurze, Berlín, 1972, pp. 183 y 187.

83 *Ibid.*, pp. 175-188.

84 Kurt Junghans, *Bruno Taut*, Berlín, 1970, pp. 51-52; Hermann Schmitz, *Revolution der Gesinnung!*, Neubabelsberg, 1931, p. 205.

85 *Deutscher Ehrenhain für die Helden von 1914/18*, Leipzig, 1931; Werner Lindner, *Ehrenmäle: Grundsätze und Beispiele ihrer Gestaltung*, Kassel y Basel, 1952, p. ii.

86 Schrade, *Deutsche Nationaldenkmal*, pp. 7-8.

4. Los festejos públicos: fundamentos y desarrollo

El monumento nacional y el «espacio sagrado» que con frecuencia se construía a su alrededor fueron escenario de muchos festejos públicos. Esas celebraciones se convirtieron en un elemento esencial del estilo político nacionalsocialista y, en ocasiones, sus dirigentes presumían de haber inventado algo nuevo[1]. No era así en absoluto. La organización de la vida pública durante la época nazi tenía una historia tan larga como la de los propios monumentos nacionales; de hecho, estaba estrechamente vinculada a la estética política que representaban dichas construcciones.

Jean Jacques Rousseau había recomendado al gobierno polaco que, cada década, se institucionalizara la celebración de un festejo público en torno a un monumento con inscripciones alusivas a grandes acontecimientos pasados. De esta forma, los polacos tendrían una mejor opinión de sus propias capacidades y de las de su patria. Había que inventar juegos y deportes públicos, festejos y ceremonias, con el fin de que el pueblo pudiera imbuirse de la virtud del patriotismo y resistirse a distracciones como las de teatros, óperas o comedias[2]. Las afirmaciones de Rousseau fueron proféticas, porque posteriormente se habrían de proyectar juegos y competiciones gimnásticas en torno a monumentos nacionales como el *Kyffhäuser* y el *Völkerschlachtdenkmal*.

El modelo de Rousseau era el de la Grecia antigua. Los griegos no habían transformado sus teatros en «oscuras prisiones», sino que habían celebrado grandes y soberbios festejos a cielo abierto. En ese escenario, el corazón de los hombres se elevaba y ennoblecía[3]. Por su propia sencillez y falta de pomposidad y lujo, esos espectáculos respiraban un «atractivo propio del patriotismo», que generaba un espíritu marcial adecuado para los hombres libres[4]. Ya nos hemos topado con la admiración por el cielo griego en Winckelmann. Rousseau no la vinculaba con la belleza artística, sino con la eficacia de los festejos públicos. El escenario era absolutamente determinante porque, como le escribió a D'Alembert, «los espectáculos se hacen para el pueblo y sólo podemos juzgarlos por el efecto que tienen sobre él». Ese efecto siempre debía ser de tipo emocional. Los festejos tenían que reflejar pasiones humanas cuyas raíces están en todos los corazones[5].

La concepción de voluntad general de Rousseau se anticipó a la teoría en la que iban a basarse los festejos nacionales. La representación que de sí misma hacía la nación conllevaba que el pueblo rindiera culto a sus propias pasiones. Bajo la dictadura jacobina, la Revolución Francesa utilizó los festejos públicos como Rousseau había recomendado –demostrando hasta qué punto la «voluntad general» podía venerarse a sí misma– y, al hacerlo, creó un nuevo estilo político.

Esos festejos eran actos de culto público cuyo propósito –hacer al hombre más virtuoso– no era diferente al de los ritos cristianos. Sin embargo, aquí la virtud se definía a partir de la antigüedad, en un amor a la patria que cobraba vida mediante símbolos de la virtud supuestamente inherentes al propio pueblo. Los festejos debían ser ocasiones extraordinarias que elevaran al hombre por encima del aislamiento de la vida cotidiana, pero también debían producirse con regularidad, proporcionando así una sensación de orden análoga a la del «año cristiano», con su ciclo constante de días santos. Los festejos públicos no sólo se concibieron para alentar el entusiasmo de las multitudes, sino para formarlas mediante

la utilización de una liturgia ordenada. En lo tocante a los festejos, el ejemplo de Rousseau tenía que ver con la tendencia, ya en boga, del pietismo alemán del siglo dieciocho, de la que participó. Dicho pietismo era intensamente patriótico. Tendía a fundir el espíritu de Cristo que albergaba el hombre con la «patria interior», que también debía ocupar un lugar en cualquier alma. La experiencia comunitaria, que tanto subrayó el pietismo, no sólo consistía en una efusión de amor cristiano sino en el amor a la patria.

Ambos sentimientos eran cuestiones del alma, interiorizadas, pero pertenecientes a un marco litúrgico. Los festejos del *Volk* debían verse imbuidos de un aire serio y reverencial, distinguiéndose de las celebraciones roussonianas por su pasión y entusiasmo[6]. Los hombres no sólo eran hermanos en Cristo, también eran hermanos a través del patriotismo. Según nos dice el poeta Novalis, un patriota debe vivir en el Estado del mismo modo que vive en el ser amado[7], y muchos pietistas tenían esa opinión. Tanto Friedrich Ludwig Jahn como Ernst Moritz Arndt procedían de ese contexto pietista.

A comienzos del siglo XIX, Jahn repitió lo que Rousseau había dicho anteriormente, pero infundiéndolo de una conciencia de la historia alemana que ya podía encontrarse entre los pietistas. Jahn situó el despertar histórico del *Volk* al mismo nivel que el espíritu cristiano en el hombre; según manifestó en una ocasión, ambos suponen el comienzo de toda creatividad[8]. Sus modelos no eran los festejos antiguos; sino la celebración de las hazañas germánicas, que eran las del propio pueblo y no los actos de reyes u obispos. Como ocasiones especialmente apropiadas para los ritos civiles, recomendó la victoria de los alemanes sobre las legiones romanas (como se celebrarían posteriormente en el *Hermannsdenkmal*) o la revuelta de los campesinos contra los príncipes y obispos a comienzos de la Edad Media (como en la batalla de Merseburgo)[9]. Alejó el culto de los festejos de los modelos antiguos o de los símbolos de la Revolución Francesa, llevándolos hacia el mundo mitológico germano y otorgando así a las celebraciones nacionales una dirección

democrática. Sin embargo, Jahn, para quien tanto los griegos como los alemanes eran «pueblos santos», conservó la idea griega de belleza como tipo ideal, aun rodeándola de símbolos germánicos.

E. M. Arndt, contemporáneo de Jahn, fue quizá más importante para el establecimiento de los cimientos de un culto político germano. En 1814 propuso la fundación de una «Asociación Alemana» (*Deutsche Gesellschaft*) que celebraría «festejos sagrados» en nombre de todos los alemanes. Para tales ocasiones, sugirió que serían especialmente apropiados los aniversarios de la batalla del bosque de Teutoburgo, la de Leipzig o, en términos más generales, el recuerdo de los grandes hombres que habían sacrificado sus vidas por la patria. Arndt también añadió que el solsticio de verano era especialmente adecuado, porque ese era el momento en el que, cada año, se encendían tradicionales fuegos festivos en las cimas de las montañas. Arndt aceptó que esos festejos pudieran incluir bailes y banquetes, pero insistiendo en el mantenimiento de la conexión histórica. En consecuencia, las hazañas de Arminio debían relatarse en el festejo de la batalla del bosque de Teutoburgo y el aniversario de la de Leipzig tenía que vincular ese acontecimiento con la derrota que Arminio había infligido anteriormente a los romanos[10]. Al igual que Jahn, Arndt creía que los festejos auténticamente nacionales debían desarrollarse orgánicamente y formar parte de una renovada conciencia histórica. Al contrario que las celebraciones de Arndt, las de la Revolución Francesa no habían logrado inspirarse en el pasado, sino que únicamente habían tenido que recurrir a la tradición litúrgica cristiana.

Desde este punto de vista, no resulta sorprendente que Arndt llegara a la conclusión de que un «un festejo que rinda homenaje a los nobles muertos» puede ser el más efectivo, porque en él «La historia entra en la vida y la propia vida se convierte en parte de la historia»[11]. Al mismo tiempo que Arndt hacía su propuesta, la «fiesta de los muertos» era introducida en la liturgia protestante. Friedrich Schleiermacher, una figura capital para el establecimiento de las directrices de la liturgia protestante en Alemania, había sido el

primero en defender esa festividad y, en 1816, la Iglesia Prusiana decretó la celebración de un servicio religioso anual en honor de los caídos en las guerras de liberación[12]. Los homenajes a los muertos gloriosos habrían de desempeñar un importante papel en la liturgia política posterior y, de hecho, se convertirían en algo esencial para el nacionalsocialismo. La teoría sobre los festejos de Arndt subrayaba tanto una dimensión histórica como una emocional. Abarcaban el espíritu y el corazón humanos, al tiempo que eran concebidos por alemanes siguiendo la tradición germana. Eran ritos sagrados, pero todavía no ceremonias paganas.

«Es evidente», escribió Arndt, «que los cristianos comienzan los festejos con oraciones calladas y un piadoso servicio eclesiástico». Además, el monumento que propuso para conmemorar la batalla de Leipzig había de coronarlo una cruz y rodearlo un «territorio sagrado» cubierto de robles, que sería utilizado como cementerio de alemanes ilustres. Para Arndt, esa construcción era, al mismo tiempo, «realmente alemana y realmente cristiana»[13]. Friedrich Gilly también había rodeado su monumento a Federico el Grande con un espacio sagrado, pero, al estar empapado de clasicismo, carecía del componente cristiano. Con todo, a lo largo del siglo XIX los festejos nacionales tuvieron lugar en estrecha relación con la tradición cristiana, y no sólo tomaron elementos de esta liturgia, sino que también utilizaron la realidad de las oraciones y servicios eclesiásticos.

A instancias de Arndt, Karl Hoffmann reunió datos sobre cómo se había celebrado en toda Alemania en 1915 el aniversario de la batalla de las Naciones. Los símbolos germánicos siempre estuvieron presentes en esas ceremonias: hombres adornados con hojas de roble y la columna de fuego en la cima de una montaña o sobre un altar ubicado en una plaza. Lo más habitual es que fuera un pastor protestante o un sacerdote católico el que pronunciara un sermón en el «altar de la salvación de Alemania», aunque soliera recitar versos patrióticos y mencionar a Dios únicamente de pasada. Sin embargo, todos los festejos terminaban con un servicio eclesiástico normal[14].

De forma similar, cuando los gimnastas y las fraternidades estudiantiles, todos ellos discípulos de Jahn, celebraron en 1917 su famoso festejo del Castillo de Wartburg, predominaron los elementos nacionales y románticos. Una vez más, había columnas de fuego y desfiles de antorchas hasta el castillo, elementos estrechamente relacionados con Lutero y con los festivales de canto medievales. Parece que los estudiantes quemaron libros «antialemanes» y pronunciaron discursos que reflejaban el culto al *Volk*, pero cerraron los actos con un servicio religioso[15]. En realidad, éste se consideraba un elemento unificador. Los corresponsales de Hoffmann relataban con gran orgullo que había protestantes que acudían a ritos católicos y católicos que asistían a servicios protestantes para celebrar la unidad alemana. Se consideraba que el hecho de que también hubiera judíos que se unieran a esos servicios cristianos presagiaba una nueva unidad nacional (en una de las ciudades llegaron incluso a participar en el canto de himnos cristianos en las calles)[16]. Durante la conmemoración del aniversario de la batalla de Leipzig, la euforia por la liberación nacional silenció la voz del antisemitismo que, sin embargo, habría de hacerse oír dos años después en el festejo de Wartburg.

¿Cómo eran esos servicios religiosos? Los protestantes consistían en las habituales canciones, oraciones, sermones y bendiciones. Sólo gradualmente, y durante las dos primeras décadas del siglo, se fue convirtiendo la profesión de fe en elemento permanente del servicio religioso. De forma análoga, el lugar que ocupaba la lectura de las Escrituras en la liturgia era, por el momento, algo polémico, que practicaban únicamente algunas iglesias pero no otras. En el rito católico, el Introito, el Kyrie y el Gloria se sustituían con frecuencia por una serie de tres cantos[17], que eran de suma importancia, ya que proporcionaban la oportunidad de dialogar con la comunidad. Friedrich Schleiermacher rechazaba los responsos hablados habituales en el catolicismo y, en su lugar, propugnaba un diálogo cantado entre el pastor y la congregación[18]. Ese servicio pretendía estimular la conciencia religiosa de la comunidad. El pastor

estaba integrado en ella; a diferencia de lo que ocurría en el catolicismo, no tenía que representar su propio rito en el altar. Schleiermacher tampoco defendía la utilización por parte del sacerdote de cantos diferentes.

Los servicios religiosos tenían que ser festivos; éste era el ideal básico de la liturgia de Schleiermacher. Al igual que las celebraciones de la vida secular, debían emanar del propio pueblo y no ser decretadas por la autoridad. Durante un festejo se leen poemas, se entonan cánticos y hay discursos. Así debe ser en un servicio eclesiástico; el culto religioso debe adoptar una forma definida. De hecho, Schleiermacher creía que tenía que existir cierta libertad en la organización de esos cultos religiosos, aunque también insistía en que ciertas partes del servicio se mantuvieran fijas. Así, el texto de las plegarias tradicionales no debía alterarse y se suponía que incluso el sermón tenía que seguir un patrón fijo[19]. Schleiermacher estaba convencido, y con razón, de que en la liturgia no había que desorientar a la congregación con un cambio rápido. Para apelar al sentimiento, más que al intelecto, esa estabilidad era necesaria con el fin de crear y retener el ánimo religioso festivo y aumentar la conciencia religiosa[20].

El catolicismo estaba de acuerdo con los ideales fundamentales de la liturgia de Schleiermacher. Pero más que el protestantismo de éste, en lo que hacía hincapié era en la función que desempeñaban el arte y la arquitectura, en la importancia de los símbolos y en el papel del sacerdote en la creación de la atmósfera adecuada, mientras que los protestantes se centraban principalmente en los cantos, el sermón y la primacía de la congregación, así como en la oración común.

Puede que el orden real de los elementos en cada servicio variara de una iglesia a otra y en cada uno de los estados alemanes, pero el ritmo litúrgico y su propósito proporcionaron un ejemplo constante para la formación de los festejos seculares. Si tomamos las descripciones de la celebración registrada en el castillo de Wartburg descubrimos que comienza y finaliza con un himno: el luterano

«Eine Feste Burg» («Una poderosa fortaleza») al principio y la llamada Oración Holandesa de Acción de Gracias al final. Esta plegaria se utilizaba en casi todos los festejos nacionales como himno de clausura; de hecho, se convirtió en parte de la ración patriótica tradicional[21]. En Wartburg, el himno inicial, que se cantó alrededor del fuego, fue seguido de unas pocas palabras sobre la justicia y los bosques de robles alemanes (el Introito del servicio religioso). Después hubo más cánticos y, posteriormente, para señalar la ocasión, se pronunció un discurso, más exactamente descrito como sermón patriótico. En este caso, el «Credo» fue un testimonio vivo de fe, ya que todos los participantes unieron sus manos y juraron no abandonar nunca su *Bund* (liga o asociación). Entretanto, se escuchaba como acompañamiento el repicar de las campañas de la iglesia de la localidad cercana de Eisenach[22].

El ritmo litúrgico eclesiástico y el que se siguió delante del castillo presentaban claras afinidades. El festejo de Wartburg, al igual que la celebración de la batalla de la liberación anteriormente, forjó un acto de culto sagrado, nacional y cristiano.

En cualquier liturgia cristiana, según nos dice un panfleto nazi sobre festejos políticos, hay una persona que habla en nombre de todos y la congregación participa a través de cortas apelaciones a Dios, mediante el Credo y, sobre todo, a través de los himnos que entona. El folleto continúa diciendo que este orden de los servicios debe mantenerse intacto en los festejos seculares, porque expresa una verdad psicológica fundamental: reconoce que los símbolos manifiestan, de forma vinculante, el espíritu de la comunidad. En consecuencia, la base de un rito litúrgico cristiano es siempre la misma: la confesión por parte de la congregación de sus pecados, el Credo, la explicación de las Escrituras y, como culminación, la oración y la bendición colectivas. Para el nacionalsocialista esta estructura fundamental no podía abandonarse, sino que simplemente había que llenarla con un contenido diferente[23].

Por lo tanto, la confesión de los pecados se evaporó de la ceremonia nacionalsocialista y su lugar lo ocuparon los símbolos de las

palabras del *führer*: el *Volk*, la sangre y la raza. Anteriormente, se habían logrado los mismos resultados mediante símbolos nacionales como la llama, el roble o los monumentos. El himno siempre había sido una parte esencial de esos festejos públicos, al igual que el Credo y las lecturas, no de las Escrituras, sino más bien de poesía patriótica. Los nazis convirtieron la oración y la bendición en invocaciones al espíritu nacional o a los ancestros raciales. El tañido de las campanas de las iglesias que había acompañado a la celebración de Wartburg fue sustituido por toques de trompeta. «Del mismo modo que las campanas de las iglesias avisan a todo el pueblo de los festejos religiosos, poco antes del comienzo de las celebraciones las fanfarrias o sones de trompeta han de recordar a los que están afuera que deben participar»[24]. No obstante, los nazis trataron muy conscientemente de separar sus propias celebraciones de las eclesiales. Mientras que en 1933 Goebbels hablaba de actos cúlticos, hacia 1938 Hitler trataba de establecer una clara diferencia entre «cultos» religiosos y enseñanzas relativas al *Volk* y a la política[25]. Este intento de separar los cultos cristiano y nacional iba dirigido contra las iglesias. Pero los cultos nazis no podían disimular que procedían de la tradición cristiana.

En la segunda mitad del siglo XIX existió la tendencia a que los festejos públicos se arrogaran el monopolio de lo «sagrado». Sin embargo, esta evolución lógica sólo se completó en la época del nacionalsocialismo. Hasta la Primera Guerra Mundial, en todas las inauguraciones de monumentos nacionales el sacerdote o el pastor siguió teniendo una función importante. Continuó pronunciando su sermón, aun rodeado de cantos y de símbolos de índole patriótica. Esta situación fue más acusada en las regiones protestantes que en las católicas. Aunque las ceremonias católicas también conocían el himno cantado por toda la congregación, en última instancia, en el altar el sacerdote tenía una función (e incluso un rito) diferente al de los congregados. En este caso había paralelismos, pero no tan claramente expresados como en la tradición protestante de Schleiermacher.

Poco puede sorprender que fueran los protestantes y no los católicos los que, durante el Tercer Reich, trataran de fundir aún más la liturgia cristiana y el culto nacional. Pero los festejos nazis eran autónomos; adaptaban las cadencias litúrgicas a su propio y exclusivo propósito. El Introito, el himno que se canta o recita al iniciarse el servicio religioso, se convirtió en las palabras del *führer*, el «Credo» en una profesión de fe que proclamaba la lealtad a la ideología nazi, mientras que el sacrificio de la misa se transformó en un recuerdo a los mártires del movimiento[26]. Los nazis hicieron hincapié en la llamada ceremonia matutina, porque ayudaba a separar la religión nacionalista de la cristiana. El rito tenía lugar los domingos por la mañana y se suponía que impedía que la gente acudiera a la iglesia. La «ceremonia matutina» no sólo se servía de canciones patrióticas sino que incorporaba música de Bach, Händel y Beethoven para crear la atmósfera apropiada. De este modo, pronunciaba una «llamada regular y vinculante al alma humana y hacía que los miembros del partido pudieran envolver a la comunidad nacional con su fe»[27].

Los paralelismos con la práctica cristiana fueron evidentes incluso cuando la ceremonia alcanzó su autonomía y el vínculo tradicional entre los cultos nacional y cristiano se había roto. Sin embargo, desde comienzos del siglo XIX ya se había desarrollado el componente nacional de los festejos mediante un simbolismo propio. Los símbolos utilizados se remitían al pasado germánico y a memorias históricas supuestamente enraizadas en el alma del *Volk*. Los festejos, según nos dice Friedrich Ludwig Jahn, deben encarnar ideales trascendentes simbolizados en la nación. Deben vincularse con tradiciones aún vivas entre la gente y penetrar en el inconsciente[28]. El simbolismo del roble alemán, de un paisaje plagado de recuerdos históricos del pasado nacional, ayudaba a cumplir esos requisitos. A estos elementos Jahn añadió el atuendo de los antiguos alemanes, con el fin de generar una actitud que recuperara las virtudes germánicas. Como hemos visto anteriormente, Arndt estaba de acuerdo con Jahn en todos estos puntos, y también

propugnaba el retorno a la indumentaria germánica que, junto al idioma alemán, había sufrido por la imitación de modelos extranjeros. La indumentaria germánica era «natural y viril»; el llevarla contribuiría a la regeneración de la juventud alemana[29]. Además de estos intentos de conseguir una continuidad histórica, dentro del ceremonial nacional se estudiaron y resucitaron canciones y costumbres populares que habían sobrevivido a los cambios históricos.

Lo que indujo a estos hombres a proponer a los alemanes la recuperación de la indumentaria germánica fue más la conciencia de la continuidad histórica que el ejemplo militar. Sin duda, se establecieron analogías con la práctica castrense. Así, las multitudes congregadas para el festejo nacional celebrado en Hambach en 1832 fueron comparadas con la marcha de los ejércitos napoleónicos y, posteriormente, Ferdinand Lasalle llamó a sus reuniones con los obreros «*Heeresschau*» (parada militar). Después de todo, los ejércitos eran la formación de masas más numerosa que existía. Sin embargo, la influencia inmediata de la tradición castrense fue compleja e indirecta. Sin duda estaba presente en el *Aufmarsch* (la alineación de grupos antes de entrar en un recinto), en los ritmos marciales que con frecuencia se utilizaban y en el símbolo de la bandera. Pero la pretendida uniformidad en la indumentaria, al menos durante la primera mitad del siglo XIX, se cimentó en la recuperación de las tradiciones y los conceptos de belleza supuestamente germánicos que hemos analizado con anterioridad.

Durante el Segundo Imperio, como veremos a continuación, el ceremonial militar pareció derrotar a la dinámica del culto nacional, pero con la Primera Guerra Mundial llegó a proporcionar un modelo para la formación de las masas, aunque siempre en consonancia con la tradición ya desarrollada de los festejos públicos. El Tercer Reich tendió a mantener la pompa militar al margen de su culto; en Núremberg, al ejército se le concedió su propia ceremonia. Celebraciones como el Día de Recuerdo a los Héroes sí se convirtieron en ritos castrenses, en los que unidades de todos los ejércitos desfilaban portando las andrajosas banderas de la Primera

Guerra Mundial. Cuando el ejemplo militar tenía una función se incorporaba al culto nacional, en vez de proporcionar el modelo más importante para el ceremonial nazi. El ímpetu nacionalista no se alimentó sobremanera de unos modelos castrenses que, en la época de Arndt y Jahn, parecían dedicarse a la eliminación de dicho ímpetu.

Se suponía que las organizaciones gimnásticas fundadas por Jahn en 1811 aportarían otra dimensión a los festejos. Jahn creía que los antiguos alemanes ya habían realizado competiciones deportivas con el fin de mostrar su carácter viril y su hombría. Los torneos gimnásticos de Jahn tuvieron lugar en una pradera de las afueras de Berlín (la de Hasenheide), en fechas concebidas para recordar acontecimientos relativos a las guerras de liberación nacional. En ocasiones, los ejercicios gimnásticos se vieron acompañados por el canto de canciones patrióticas o religiosas, el sermón patriótico, los desfiles con antorchas y la llama sagrada[30]. El culto a la virilidad mediante la competición física se convirtió en parte esencial de esos ritos y en algunos monumentos nacionales los espacios sagrados fueron especialmente concebidos para albergarlos[31]. Para Jahn, ese ejercicio viril liberaba de los «pecados de juventud» y apartaba a los jóvenes de las frivolidades fustigadas por Rousseau[32].

Los cimientos del culto nacional se habían puesto en torno a 1832, cuando tuvo lugar un festejo nacional en Hambach, a orillas del Rin. Este fue el primer festejo de masas inspirado por el deseo de unidad nacional. Las celebraciones de 1815 habían sido de índole local, no centralizada, mientras que en la celebración de Wartburg de 1817 sólo había participado un reducido número de jóvenes estudiantes. En Hambach se reunieron unos treinta mil alemanes y quizá sea cierto que fue la primera reunión de masas alemana. Los contemporáneos sintieron que les recordaban el avance de los ejércitos napoleónicos[33]. Como señaló uno de los promotores del evento: «Lo que la juventud ha jurado hacer en Wartburg, *el conjunto del pueblo* debería refrendarlo ahora»[34].

El festejo se convocó durante el «Mayo alemán», porque en esa época era cuando los antiguos alemanes celebraban sus reuniones tribales o «*Thing*». Pero el ímpetu revolucionario que subyacía en la celebración se vio recalcado cuando J. G. A. Wirth, una destacada figura del festejo, añadió al precedente germánico el hecho de que Polonia también hubiera recibido su constitución en mayo. A la celebración asistieron polacos que se dirigieron a los congregados, porque la lucha de Polonia por la liberación nacional –al igual que las de Hungría, Italia y España, también mencionadas por Wirth– se consideraba idéntica a la de la Alemania del momento[15].

En Hambach, una vez más, fue un antiguo castillo en ruinas situado en la cima de una montaña el lugar en el que se concentraron los acontecimientos. La parte más impresionante del festejo fue la procesión hasta las propias ruinas, que estuvo bien organizada y contó con delegaciones de toda Alemania, mujeres portando la bandera polaca y una milicia ciudadana con una banda. Dominando el desfile se encontraban los emblemas negros, rojos y dorados que llevaba todo el mundo, la indumentaria y los disfraces de los antiguos alemanes que vestían los estudiantes, y muchas banderas. Con frecuencia, éstas mostraban en un lado emblemas de las fasces romanas, como símbolo de fuerza y decisión, y, en el otro, una corona de hojas de roble. La procesión iba envuelta en cantos patrióticos, de los cuales el más conocido era «¿Qué es la patria alemana?», de Arndt[16]. En el castillo, los discursos se iniciaron inmediatamente; hubo alrededor de diecinueve que se prolongaron hasta última hora de la noche, únicamente interrumpidos por canciones y por el almuerzo de mediodía. Además, era frecuente que un orador reuniera a un grupo separado dentro de la multitud, porque mucha gente no podía escuchar la ceremonia principal. Es posible que la gente se sintiera parte de un *Thing*, pero no hay duda de que el caos dominaba esta escena en el castillo[17]. En realidad, las masas sólo estaban unidas durante la procesión. El simbolismo se reducía a las banderas que ondeaban en las torres de las ruinas,

a los fuegos que ardían de noche sobre las colinas y a los discursos. Parece que la clase de ritual que había dominado la celebración de Wartburg todavía no podía trasladarse a una reunión masiva.

No obstante, el festejo se convirtió en un símbolo en sí mismo. Como cabía esperar, fue la procesión, su elemento más coherente, la que se reprodujo en postales, cazoletas de pipa, delantales y cajas de rapé. Pero, después, también hubo sombreros, chaquetas e incluso barbas estilo Hambach. Muchas localidades encontraron sus propios símbolos para representar el significado de Hambach. El «árbol de la libertad» se resucitó de la tradición de la Revolución Francesa en representación de la justicia, pero, en muchas comunidades, ahora fue rebautizado también con el nombre de «Árbol de mayo»[31]. Los símbolos de Hambach eran seculares, aunque, al igual que en Wartburg, cuando se inició la procesión hacia el castillo las campanas de la iglesia acompañaron con su tañido. Sin embargo, en los discursos no encontramos rastro alguno de la unión entre cristianismo y nacionalismo que Arndt deseaba. Los cánticos patrióticos no se combinaron con himnos, sino que predominaron las melodías de la Revolución Francesa.

El festejo de Hambach demuestra hasta qué punto la liturgia nacional, bajo la presión de la frustración nacional, tendía cada vez más a independizarse de los contenidos religiosos y a encontrar su modelo en la inspiración revolucionaria. Sin embargo, por lo que respecta a la organización de las masas, Hambach no proporcionó un precedente viable. Siempre había habido procesiones en los festejos nacionales, porque eran el acto más fácil de organizar. Mucho más tarde, al pasar a llamarse *Aufmärsche*, se fueron formalizando cada vez más dentro de un todo litúrgico y adoptando cierta disciplina militar.

El desarrollo posterior de la liturgia nacional tuvo lugar dentro de un marco más restringido y asentado que el de festejos como los de Hambach. Una ciudad o pueblo disponía su propia organización para una celebración que tuviera lugar dentro de sus límites, y mediante esta estructura relativamente fija podía generar una mayor

coherencia entre sus habitantes. Lo mismo podía decirse de los festejos patrocinados por organizaciones concretas para sus propios miembros –aunque fueran de ámbito nacional–, como los festivales de tiro al blanco o de canto. Todas esas celebraciones unían aún más a una multitud ya de por sí estrechamente vinculada, no a una masa incoherente y heterogénea como la que fluyó hacia Hambach. Sólo mucho más tarde, en el siglo XX, surgiría una liturgia nacional más trabajada que proporcionaría una pauta de acción para multitudes muy diversas y azarosas.

La revolución de 1848 se orientó a la consecución de la unidad alemana, pero no condujo a la celebración de festejos que anticiparan la formación de grandes y heterogéneas multitudes reunidas por una liturgia política. No hay duda de que se registraron procesiones tradicionales, por ejemplo, ante un representante del emperador austriaco durante su visita a Fráncfort en 1848. La ocasión se celebró con desfiles de antorchas, procesiones de los gremios de la ciudad, fuegos artificiales y despliegue de banderas[39]. Durante la revolución de 1848 hubo ocasiones en las que se negó la importancia del ceremonial nacional, incluso por parte de quienes lo habían practicado anteriormente. Por ejemplo, los estudiantes se reunieron, de nuevo en Wartburg, para conmemorar el festejo de 1817. Pero la diferencia fue enorme, porque en 1848 no hubo ceremonias, salvo una intentona de clausura, frustrada por la lluvia. De hecho, ahora el lema era: «Sin discursos bonitos, sin cánticos de libertad, sin lágrimas, sin juramentos, sin celebración de la última cena»[40]. Esto suponía un abierto rechazo del festejo nacional registrado en 1817 y nos proporciona una pista sobre cómo contemplaba el pasado una generación posterior, dedicada a la seria empresa de la revolución.

En vez de la estructura seudorreligiosa a la vieja usanza, los estudiantes organizaron un debate parlamentario. Su resolución final carecía de tintes místicos o patrióticos y hacía sugerencias concretas respecto a la libertad de enseñanza y de aprendizaje, y la centralización del sistema universitario alemán. Rechazaron incluso por su carácter protestante y, por tanto, tendenciosamente clerical,

el canto del himno luterano «Eine Feste Burg», que tanta importancia había tenido en 1817[41]. Para estos estudiantes, el liberalismo entorpecía el ceremonial nacionalista y el cambio revolucionario era un asunto serio. No ocurría lo mismo con la riada de propaganda nacional que, difundida por periódicos, panfletos y canciones, acompañó a la revolución de 1848. Sin embargo, en líneas generales, ésta tendió a rechazar el culto al nacionalismo. Pese al efímero fervor revolucionario, la liturgia nacional se desarrolló dentro de un marco local y organizativo más restringido, como ilustra muy bien la siguiente gran celebración masiva registrada después de la de Hambach, la serie de «Schillerfeiern» de 1859. La revolución de 1848 había interrumpido una vez más la búsqueda de la unidad nacional. Pero en 1859 se pensó que había llegado el momento para otro festejo, porque el centésimo aniversario del nacimiento de Schiller parecía proporcionar un vínculo renovado entre nacionalismo y libertad. De este modo, un personaje cultural se convirtió en símbolo nacional; la tradición revolucionaria que se había mantenido viva en Hambach a través de manifestaciones conmemorativas de la liberación nacional había dado paso a una interiorización de la identidad de la nación. El énfasis en el «espíritu nacional» (que parecía una consecuencia natural del fracaso registrado en 1848 en la consecución de cambios concretos) cada vez estaba más destinado a recalcar la necesidad de un simbolismo nacional. Quizá la exhortación al activismo hecha en Hambach hubiera ayudado a sofocar la completa utilización de los símbolos y la liturgia nacionales.

Los festejos en honor de Schiller fueron fenómenos locales. Cada población organizó sus propias celebraciones, no muy diferentes a las convocadas para conmemorar la batalla de las Naciones, que tan bien había descrito Karl Hoffmann. Con frecuencia, esos festejos se financiaron mediante suscripción popular[42]. Las agrupaciones corales masculinas tuvieron un papel preponderante, pero también participaron las sociedades de tiro al blanco. Además, casi por doquier se incorporaron personas de todas las clases sociales,

tanto obreros como burgueses. De hecho, en París, la Schillerfeier la organizaron obreros alemanes expatriados pertenecientes a agrupaciones musicales, y un observador señaló que nunca había visto al «proletariado alemán» tan unido[43]. En la propia Alemania –en Hamburgo y Stuttgart, por ejemplo– los obreros organizaron gran parte de las procesiones que dieron comienzo a los festejos. Se unieron a la burguesía, a los gimnastas, a los cantantes y a miembros de pequeños gremios para celebrar el festejo nacional. Se decía que sólo la nobleza y los militares se mostraban hostiles, lo cual resulta comprensible, porque Schiller era un símbolo de la libertad y de la conciencia nacional[44].

La fiesta solía inaugurarse con procesiones, que para entonces ya eran el procedimiento habitual. A veces, éstas se animaban con carrozas que representaban motivos alegóricos a las obras de Schiller, en las que los diversos grupos portaban símbolos de sus profesiones. Las banderas estaban a la orden del día y todos los integrantes de la procesión tenían que llevar un mismo emblema. En Leipzig era la vara de Mercurio, en la que se posaba un búho representando las artes y los oficios[45]. Tuvieron lugar desfiles nocturnos con antorchas y se encendieron fuegos en las colinas circundantes. El desfile solía terminar en la plaza del mercado, donde se pronunciaban discursos y se hacían brindis en honor de Schiller y de la nación alemana. De vez en cuando, las localidades utilizaban sus escenarios más impresionantes. Múnich, por ejemplo, se sirvió de la Feldherrnhalle, situada al final de la calle procesional de Klenze, la Ludwigstrasse. Un desfile de unos quinientos estudiantes con antorchas terminó frente al monumento. Su logia estaba decorada con un busto de Schiller y los coros masculinos de la ciudad que rodeaba su base estallaron en cánticos al acercarse la marcha. Posteriormente, ésta se dirigió hacia otra plaza donde sus miembros entonaron canciones estudiantiles y arrojaron sus antorchas en una hoguera[46]. Esta utilización de la Ludwigstrasse (concebida para albergar desfiles estatales de carácter real) y la Feldherrnhalle se repetiría de nuevo unos setenta años después, cuando los nazis usaron ambos lugares

de forma idéntica para conmemorar a sus muertos en el golpe de Estado hitleriano de 1923.

Aparte de las procesiones y los discursos, los festejos en honor de Schiller abundaron en representaciones simbólicas (*Transparente*) y *tableaux vivantes* (cuadros vivientes). Al igual que muchas ciudades, Fráncfort construyó una enorme maqueta de una Germania imponiendo a Schiller una corona de laurel, bajo la que se representaban las diferentes tribus germánicas. En los teatros municipales se mostraban *tableaux vivantes* de las obras de Schiller, que siempre terminaban con su apoteosis: el poeta sube al cielo y es coronado por sus antecesores, que van desde Livy a Shakespeare[47]. En el teatro, la temática nacional se veía desplazada por las musas, pero en las representaciones al aire libre siempre estaba presente, con Schiller y Germania orgullosamente unidos.

Los partidos políticos hicieron lo posible por utilizar este festejo para sus propios fines. Berlín, en concreto, asistió a una pequeña refriega entre los demócratas y la policía. En otros lugares, los liberales trataron de incorporar los festejos a su causa[48]. Pero esos intentos acabaron en fracaso. El sur católico se unió al norte protestante en la celebración y, al igual que en Hambach, el deseo de unidad nacional sacó prácticamente de la foto al componente religioso[49]. Las campanas de las iglesias repicaron en muchas partes al iniciarse las procesiones, tal como venían haciendo desde 1814. Pero en Hamburgo se produjo un verdadero conflicto entre las autoridades eclesiásticas y el festejo. El aniversario de Schiller coincidía con una importante fiesta protestante, la del «Arrepentimiento y la oración» (*Buss und Bettag*). Aunque los patrocinadores de la conmemoración abogaban porque su ciudad se uniera al resto de Alemania en una misma festividad, perdieron la partida y tuvieron que posponer la celebración al día siguiente[50]. El sentimiento religioso era un factor con el que había que contar, aunque el propio festejo ya no otorgara al clero una posición destacada. No obstante, hacia 1859, como máximo, el culto nacional ya se había secularizado, y ni siquiera la función recuperada por el pastor en la

Alemania guillermina podía disfrazar este hecho; la figura del eclesiástico desaparecería finalmente después de la Primera Guerra Mundial, para no volver a resucitar nunca.

Todos los festejos de los que nos hemos ocupado estaban imbuidos de un sentimiento de continuidad histórica, de la sensación de formar parte de un todo orgánico, que nos volveremos a encontrar en las reuniones de coros, gimnastas y tiradores de la década de 1860. Sin duda, el culto nacional aún no se había convertido en una liturgia totalmente estable, y no lo haría hasta después de la Primera Guerra Mundial. La consecución de la unidad nacional en 1871 supuso un grave problema para la continuidad del culto nacional, porque ahora los festejos estaban dirigidos por las autoridades y ya no podían basar su dinámica en anhelos insatisfechos. Antes de 1871, la mayoría de los dirigentes alemanes –con la excepción de unos pocos, como Luis I de Baviera– se había opuesto a la agitación nacionalista, y esta oposición infundió a la liturgia nacional un ímpetu que subrayaba la participación popular frente a las élites políticas. La oposición de Jahn a las celebraciones «impuestas» reflejaba esta dinámica. Durante el Segundo Imperio, los festejos corrieron el riesgo de convertirse en creaciones artificiales decretadas por una ortodoxia oficial que amenazaba con quebrar su vínculo con el mundo dramático de la mitología y el simbolismo germánicos.

El festejo anual destinado a conmemorar la victoria alemana sobre Francia, ocurrida en Sedan en 1870, así lo pone de manifiesto. Era la primera fiesta nacional que creaba el Segundo Imperio Germánico para glorificarse a sí mismo. El pastor protestante Friedrich von Bodelschwingh fue la fuerza que impulsó la instauración de la llamada Sedanfest. Bodelschwingh había fundado escuelas e instituciones para los pobres, que sometía a una estricta disciplina. Su adusto protestantismo hacía hincapié en la disciplina para la vida cotidiana, así como en la bélica, que Dios había enviado para evitar la decadencia en tiempo de paz[51]. Le habían horrorizado los festejos presenciados en la Francia de Napoleón III:

«atiborrarse de comida y de bebida, bailar y saltar de la mañana a la noche»[52]. El pecado andaba suelto (algo que sólo cabía esperar de Francia) y el pastor protestante creía que ese pecado conduciría directamente a otra Comuna de París y a la destrucción de los valores familiares[53].

Había que rescatar a Alemania de esa suerte. Bodelschwingh pensaba que, en este sentido, los festejos germánicos descritos por Tácito podían ser útiles para que la gente empleara su tiempo libre de forma más productiva. Pensó que la conmemoración de la batalla de Sedan serviría para evitar la decadencia nacional, que para él equivalía a la frivolidad. La Guerra franco-prusiana, que había frenado la decadencia y centrado la atención de los hombres en el sacrificio patriótico, había terminado y se debían encontrar otros medios para lograr esos fines. Inspirándose en Arndt, buscó en conmemoraciones anteriores de la batalla de Leipzig otro ejemplo de la síntesis entre lo religioso y lo patriótico[54].

El emperador Guillermo II aceptó encantado la sugerencia de Bodelschwingh y la Sedanfest quedó instituida en 1871. El pastor había propuesto su propio plan para la celebración. El Día de Sedan había de iniciarse con un servicio religioso en la iglesia y finalizar con oraciones vespertinas[55]. Sin embargo, al irse consolidando y lograr en 1873 cierto éxito popular, el festejo dejó de ser tan serio, y tan sencillo, como Bodelschwingh había deseado. Por ejemplo, en 1883, en la provinciana ciudad de Oldenburg, unas 1.500 personas participaron en una procesión con antorchas y cantos, escucharon discursos patrióticos hasta la 1'30 de la madrugada y bailaron hasta las 5. Esos festejos los organizaban las habituales sociedades patrióticas, pero, en cualquier caso, en 1890, la Asociación Cultural de Trabajadores Socialistas también participó[56], quizá para demostrar su lealtad durante la aplicación de las leyes antisocialistas. Los bailes no habrían sido del agrado de Bodelschwingh, que pensaba que después de los discursos y la oración vespertina la gente debía irse a casa con su familia para revivir una vez más, en su propio círculo, el «hermoso día»[57].

Con el paso del tiempo, el Sedanstag fue tomado por varias asociaciones patrióticas que poco a poco lo empaparon de *Gemütlichkeit* (comodidad) burguesa. Aún más importante fue que los desfiles militares pasaran a un primer plano, del mismo modo que habían llegado a dominar el otro festejo patriótico de la era guillermina: el cumpleaños del emperador. El pueblo se vio fuera de toda participación activa. Por ejemplo, según recordaba uno de los que vivieron el Sedanstag de 1911, el festejo era un día para el despliegue militar[58]. El carácter de acto nacional de la fiesta se vio aún más restringido por la oposición de los católicos, que la consideraban una celebración de los partidos políticos que apoyaban las políticas anticatólicas de Bismarck. Para ellos estaba patrocinada por las élites y, además, sesgada hacia una parte de ellas[59].

Al final, el Sedanstag fue un fracaso[60], porque había sido organizado desde arriba con una perspectiva conservadora y subrayando la disciplina, y porque poco a poco fue excluyendo la participación popular. En consecuencia, era muy diferente a anteriores conmemoraciones de la batalla de Leipzig, que habían hecho hincapié en los mitos y símbolos germánicos, permitiendo que participara todo el mundo. Este fracaso fue típico de la evolución de los acontecimientos en el Segundo Reich. Faltaba el elemento democrático y dinámico, no sólo en los festejos, sino en todos los movimientos políticos vinculados a las clases dirigentes. El Partido Socialcristiano de los Trabajadores de Adolf Stoecker, amigo de Bodelschwingh, es un buen ejemplo. Stoecker quería crear un movimiento de masas, pero el atractivo popular de su partido se veía enormemente limitado por los condicionantes que suponían la ortodoxia protestante y la lealtad al emperador. Incluso su posterior insistencia en el antisemitismo, a pesar de su aceptación, no consiguió revitalizar el movimiento del «predicador de la corte». Unas clases dirigentes atemorizadas por el espectro de un movimiento político de masas pusieron fin a las actividades políticas de Stoecker.

Jahn ya había recalcado que ningún festejo podía triunfar sin participación popular y sin remitirse a mitos y símbolos históricos[61].

Ni las paradas militares, ni siquiera los servicios religiosos, conseguían ocupar el lugar de unas memorias históricas que tampoco podían ser sustituidas por la tendencia existente entre el cerrado círculo de asociaciones patrióticas o gremiales hacia la *Gemütlichkeit*. Esta falta de implicación popular no sólo determinó el triste destino del Sedanstag, sino el de la celebración del cumpleaños del emperador. Aquí también predominaban la pompa y la solemnidad militares, mientras el pueblo observaba desde la barrera.

Los nazis, para celebrar el cumpleaños del *führer*, también se sirvieron de paradas militares que en ocasiones duraban varias horas. Pero sin dejar de recurrir a rituales cúlticos. Las ceremonias principales se retransmitían por radio y eran imitadas en cada localidad por organizaciones del partido. La ceremonia clave tenía lugar en Múnich a última hora de la noche. Elementos como banderas, llamas sagradas, coros hablados y un juramento hecho por todos los participantes aparecían en medio de una oscuridad únicamente iluminada por asombrosos efectos luminosos[62]: algo muy distinto de los festejos de la época guillermina, que un testigo recordaba principalmente por el ornamento de los cascos militares[63]. Estos eventos nunca lograron convertirse en auténticos ritos con una liturgia que diera cabida a la participación popular. Faltaba la dinámica que había garantizado el éxito de los festejos anteriores a la unificación alemana, y la gloria de Alemania se representaba principalmente mediante desfiles de soldados.

En el Segundo Imperio, la Sedanfest, como tantas otras celebraciones, fracasó en parte porque estar envuelta en una *Gemütlichkeit* burguesa, y en parte porque los que mandaban tenían realmente miedo a los movimientos de masas. Ahora los festejos se celebraban con el fin de reforzar el orden y la decencia; se hacían para defender la forma de vida tradicional. El énfasis que Bodelschwingh había puesto anteriormente en la función de la familia dentro del festejo era especialmente sintomática, mientras la línea que separaba los festejos privados de los públicos se perdía fácilmente. La suerte de las corales masculinas, a las que volveremos más tarde,

es un buen ejemplo de esta tendencia. A partir de 1870 fueron dejando de ser asociaciones en las que todo el mundo podía participar para convertirse en grupos que daban conciertos, con lo que el público quedaba reducido a la categoría de espectador. Esas tendencias eran inherentes al florecimiento de la cultura burguesa posterior a 1870; los símbolos de la ordenada y cómoda vida de la clase media amenazaban con sustituir a los del renacimiento nacional. Jahn y sus contemporáneos siempre habían creído fervientemente que un estómago lleno se oponía al patriotismo y a la hombría[64].

Del mismo modo que algunos monumentos nacionales de la época adoptaban juguetones y barrocos elementos imitativos, también los festejos parecían carecer de los serios objetivos que sus fundadores habían pretendido. Bodelschwingh había fracasado en su intento de derrotar a la frivolidad. Sin embargo, muchos integrantes destacados de las clases dirigentes seguían comprendiendo con claridad las necesidades sociales y psicológicas de los festejos nacionales. Cuando en 1897 se fundó una Sociedad de Festejos Nacionales, el apoyo para organizarla provino de la «Comisión Central para el Deporte Popular y Juvenil» (*Volks und Jugendspiele*). Esta organización se había instituido en 1889 con el fin de fomentar el deporte en las escuelas alemanas y en gran medida se financiaba con las aportaciones de muchas ciudades y pueblos alemanes (310 en 1899)[65]. Desde su nacimiento, la comisión pretendió introducir deportes de competición en los festejos populares con el fin de darles un carácter más estricto y más serio. A su fundador, Freiherr von Schenckendorf, un médico y diputado nacional-liberal de la Dieta prusiana, así como a los miembros de la comisión, no les inspiraba únicamente el amor al deporte; por el contrario, lo que éste debía hacer era preparar a los muchachos para la llamada a las armas por parte de la patria. Los integrantes de la comisión procedían en parte de la nobleza, en parte de la industria (como von Siemens) y en parte de los medios financieros (por ejemplo, el banquero von Mendelssohn-Bartholdy). Pero también fueron

incluidos académicos, así como el presidente de la Asociación Alemana de Profesores y varios directores de *Gymnasien* (escuelas secundarias). Como cabía esperar, el presidente de la Asociación Pangermana, Ernst Hasse, también pertenecía al organismo. Eran hombres de derechas, patriotas conservadores estrechamente vinculados al ejército y la judicatura. Apenas puede sorprender que pensaran que los festejos nacionales habían de ser «la unión de todos los que quieren preservar el Estado». La comisión quería que todos los deportes fueran competitivos, porque esto conllevaba la existencia de un esfuerzo destinado a mantenerse dentro de las reglas fijadas por el propio deporte, es decir, un comportamiento conducente a la «obediencia activa»[66].

Ni la frivolidad ni la falta de disciplina eran deseadas en la Volkfeste. Uno de los miembros de la comisión, no lejos de las opiniones de Bodelschwingh, condenó los festivales de corales masculinas y clubs de tiro, porque ambos desfilaban por las calles entre los aplausos de la gente, pero después se divertían en fiestas y bailes[67]. Cuando la comisión trató de aumentar los esfuerzos locales creando la Sociedad de Festejos Nacionales, las consideraciones sociológicas fueron de gran importancia. En las fiestas nacionales había que abolir las diferencias de clase y todo el mundo, cualquiera que fuera su posición, debía competir[68]. Los concursos gimnásticos, unidos a la renovada devoción por la nación, harían que la estructura de clases del momento se mantuviera intacta, enmascarando a la vez la conciencia de las diferencias sociales; además, también proporcionarían reclutas capacitados al emperador[69]. Esta élite alemana comprendió perfectamente la utilidad militar de los festejos, un factor que Rousseau había subrayado, pero que había estado ausente de los escritos de Arndt y Jahn.

El manifiesto inicial de la Sociedad de Festejos Nacionales se remitía a Jahn y tomaba de su legado la idea de que era importante contar con un entorno nacional adecuado para reafirmar la conciencia nacional mediante los deportes de competición[70]. La comisión ya había hecho un llamamiento a los arquitectos

de monumentos nacionales para que proporcionaran un lugar destinado a la práctica deportiva, de modo que en 1900 exigieron que todas las torres Bismarck tuvieran un espacio en el que pudieran celebrarse *Volksspiele* (juegos populares). Trataron sin éxito de comprar una colina que dominaba el viejo campo de batalla de Leipzig para destinarla a la práctica de deportes de competición y, con el fin de fortalecer el «espíritu nacional», también se ofrecieron a erigir allí una torre Bismarck[71].

La Sociedad de Festejos Nacionales mostró un especial interés en que el *Niederwalddenkmal* y el monumento del monte Kyffhäuser fueran escenarios de los festejos que proponían. La competencia entre ambos monumentos, antes mencionada, se centró en conseguir para uno u otro la celebración de esas celebraciones nacionales. Se pensaba que el monumento ganador podría entonces asumir un papel central en la liturgia nacional. Aunque muchas otras ciudades alemanas también compitieron, e incluso presentaron proyectos para estadios deportivos, finalmente, el Niederwald fue el elegido porque el monumento ya constituía un lugar de peregrinación regional. La elección se realizó a pesar de que el festejo tendría que desarrollarse bastante lejos del propio monumento, ya que el paisaje circundante no permitía la construcción de grandes instalaciones deportivas[72].

Los miembros de la Sociedad de Festejos Nacionales también intentaron utilizar la celebración de Sedan para sus propios fines, ya que tenían la sensación de que la razón de su fracaso era que no caía en domingo[73]. En ocasiones tuvieron éxito a este respecto. Así ocurrió en Dresde en 1900, cuando, después de una reunión ante el monumento a la victoria sobre Francia, todo el mundo se encaminó hacia la «Festplatz», donde tuvieron lugar competiciones deportivas. Mientras los jueces deliberaban, las corales masculinas cantaban. En Braunschweig, al igual que en otros lugares de Alemania ese mismo año, los juegos tuvieron lugar un día antes de que se celebrara realmente la victoria de Sedan, pero también comenzaron con un discurso y una procesión que terminó con

un «Hoch» (¡viva!), dedicado al emperador y al Reich[74]. Sin embargo, este éxito sólo fue momentáneo. La Sociedad de Festejos Nacionales no comprendió cuál era la auténtica razón de su fracaso en el Sedanstag. En los propios escritos de Jahn podrían haber aprendido que los festejos no podían crearse artificialmente dentro de un esfuerzo consciente para reunir a la gente detrás de las autoridades. Albert Soboul, al escribir sobre la Revolución Francesa, distinguió entre los «cultos impuestos» y la transferencia espontánea del impulso religioso popular[75]. La propia espontaneidad nunca era un hecho; todos los festejos son algo planeado. Pero una ilusión de espontaneidad cuidadosamente desarrollada les otorgaba un mayor significado.

La memoria de épocas lejanas tenía que formar parte de dicha espontaneidad, aún en el caso de que los festejos estuvieran conmemorando realmente acontecimientos recientes. De hecho, las guerras de liberación acababan de tener lugar cuando fueron recordadas y conmemoradas en 1815; sin embargo, se forjó una relación consciente entre dichas guerras y las luchas de los antiguos alemanes contra los romanos. Los miembros de la Sociedad de Festejos Nacionales comprendieron algo de la teoría de los festejos: por lo menos se interesaron por su ubicación. Sin embargo, apenas tuvieron intuición para percibir el impulso subyacente en esas celebraciones. Para ser justos, hay que reconocer que a la hora de suscitar el entusiasmo popular se enfrentaron a otro obstáculo que durante mucho tiempo había venido acosando al Sedanstag y, de hecho, a la celebración del 14 de julio en Francia[76]: los anteriores festejos nacionales se habían organizado en contra de las autoridades, mientras que se suponía que estos habían de celebrar el mantenimiento de las instituciones existentes.

Además, la Comisión Central para el Deporte Popular y Juvenil original sufrió la constante oposición de los poderosos gimnastas con los que, en realidad, estaba compitiendo. Hay que reconocer que la comisión trató de incorporar todas las disciplinas deportivas, desde el remo al fútbol, y que incluso organizó cursos de

preparación para profesores de deportes. Pero este ambicioso programa sólo logró suscitar aún más ira entre los gimnastas[77]. Después de todo, eran los auténticos discípulos de Jahn y sus celebraciones parecían demostrarlo. En cualquier caso, la Sociedad de Festejos Nacionales no celebró ninguna fiesta nacional concreta, aunque la comisión inicial siguió trabajando hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial.

El descubrimiento de que una nación moderna necesitaba tener fiestas nacionales se despertó por doquier durante el Segundo Imperio Alemán, tanto entre los partidarios del orden establecido como entre la oposición. No existe un indicio más claro de este ímpetu que el lugar atribuido a dichos festejos en la propuesta de un nuevo Estado judío presentada por Theodorl Herzl en esta época (1895). Cuando soñaba con el futuro Estado hebreo, se imaginaba festejos nacionales con espectáculos apabullantes y procesiones llenas de colorido. Iba a encargar himnos nacionales y creía que, con la bandera adecuada, «uno podía conducir a los hombres donde quisiera, incluso a la tierra prometida»[78]. Herzl se consideraba a sí mismo un dramaturgo y, de hecho, tuvo gran interés en el teatro. Sin embargo, le fascinaba igualmente el problema de cómo dirigir y conducir a las masas[79]. Herzl era un hombre muy poco corriente, pero sus propuestas para el drama de un Estado judío seguían reflejando una preocupación general por las masas y por el simbolismo que se necesitaba para sujetarlas a una mística nacional.

El simple hecho de que durante el Segundo Imperio se debatiera incesantemente sobre festejos y monumentos nacionales demuestra que muchas personas se dieron cuenta de su importancia dentro de la nueva política. Sin embargo, también se tenía la sensación de que una antigua tradición dinámica corría el riesgo de extinguirse. El impulso religioso popular ya no se transmitía a los festejos nacionales. Este problema se vio agravado por la nueva oleada de monumentos nacionales que recorrió el país. La gente comenzó a aburrirse de estos símbolos del culto nacional. Como se decía en una publicación arquitectónica de 1898: «El concurso

para otro monumento al emperador Guillermo II no ayudará a centrar la atención pública»[80]. En consecuencia, ahora lo que preocupaba era qué factores podrían otorgar el éxito a un nuevo lugar de peregrinación nacional. De este modo, se privilegió un monumento conmemorativo de la batalla de las Naciones, porque incluía una enorme estatua de un «poderoso hombre germánico», espada en mano. La estatua tenía posibilidades de alcanzar la popularidad del *Hermannsdenkmal*[81].

El interés por un lugar de peregrinación nacional siempre había existido, pero ahora se convirtió en objeto de un amplio debate. Se decía que la efectividad de un monumento nacional dependía de su ubicación, que debía combinar la autonomía de dichos monumentos con la presencia de un foro para celebrar festejos nacionales[82]. En general, se creía que una estatua aislada no era efectiva; la tradición que fundía el monumento nacional y los símbolos que lo rodeaban fue conscientemente asimilada.

En 1889, Bruno Schmitz presentó un proyecto de monumento nacional destinado a honrar la memoria del emperador Guillermo I, que tuvo totalmente en consideración la ineficacia de una estatua del monarca aislada. El monumento no debía construirse en la cima de una colina histórica, como el de Kiffhäuser, sino en el centro de Berlín. La efigie de Guillermo I montado en su caballo sería colocada en medio de una plaza rodeada por una columnata, muy parecida a la diseñada por Bernini para San Pedro de Roma. Detrás de la estatua se colocaría un arco triunfal, similar al erigido por Gilly[83]. Aunque este proyecto nunca se llevó a cabo, el demostrado gusto de Schmitz por lo monumental y su sentido del espacio habrían de hacerle influyente cuando se ocupó de otros monumentos nacionales.

El imprescindible «espacio sagrado» en torno a la estatua representaba un marco para reuniones multitudinarias y las propias masas estaban totalmente dispuestas a aprovecharse de él, porque el atractivo de la mística nacional no se había evaporado durante el Segundo Imperio, aunque ahora se enfrentara a nuevos problemas.

Hemos señalado la preocupación de la Sociedad de Festejos Nacionales por las divisiones políticas y de clase existentes entre la población. Después del fortalecimiento de la democracia en la década de 1880, muchos obreros siguieron yendo por su lado, pero sin dejar de celebrar también festejos para simbolizar sus propios objetivos. Los socialdemócratas fundaron corales masculinas y sociedades gimnásticas, sometiendo a sus propósitos las tradiciones de las asociaciones nacionalistas[44]. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial los elementos rituales del movimiento obrero también habían influido en la evolución de los festejos nacionales.

De este modo, el Segundo Imperio planteó el problema de la permanencia del culto nacional durante un periodo de conservadurismo político y religioso. Su experiencia tendió a reforzar la validez de ciertas ideas propuestas por los fundadores de dicho culto. Había que renovar las mentes y corazones de los hombres con nuevos festejos que expresaran la regeneración nacional. Dentro del Imperio se siguió debatiendo el carácter de los festejos nacionales, no sólo para determinar cómo podían utilizarse para lograr disciplina o consolidar la estructura social, sino para saber cómo se podía infundir a esas celebraciones un espíritu nuevo y dinámico.

Capítulo cuarto. Los festejos públicos: fundamentos y desarrollo

1 El propio Hitler tendía a relacionar las reuniones nazis con mítines masivos de izquierda, como los de los espartaquistas, Discurso del 8 de noviembre de 1935, *The Speeches of Adolf Hitler, April 1922-August 1939*, ed. Norman H. Baynes, Nueva York, 1969, vol. I, p. 130.

2 *Oeuvres complètes de J. J. Rousseau*, París, 1907, vol. 5, pp. 245 y 246.

3 *Ibid.*, vol. I, p. 230.

4 *Ibid.*, vol. I, p. 269.

5 *Ibid.*, vol. I, pp. 187 y 188.

6 Gerhard Kaiser, *Pietismus und Patriotismus im Literarischen Deutschland*, Wiesbaden, 1961, p. 76.

7 *Ibid.*, p. 67.

8 *Ibíd.*, p. 69.

9 Friedrich Ludwig Jahn, «Deutsches Volkstum», *Friedrich Ludwig Jahns Werke*, ed. Carl Euler, Hof, 1884, vol. I, p. 321.

10 E. M. Arndt, *Entwurf einer Teutschen Gesellschaft*, Fráncfort, 1814, pp. 35 y 34.

11 *Ibíd.*, p. 36.

12 Christoph Albrecht, *Schleiermachers Liturgik*, Gotinga, 1963, pp. 64 y 104.

13 Arndt, *op. cit.*, p. 40.

14 Véase Karl Hoffmann, *Des Teutschen Volkes Feuriger Dank und Ehrentempel*, Offenbach, 1815, pp. 86, 153 y 1099.

15 *Beschreibung des Festes auf der Wartburg. Ein Sendschreiben an die gutgesinnten*, s. l., 1818, p. 18.

16 Hoffmann, *op. cit.*, pp. 980, 1099, 259 y 153, Introducción a cargo de E. M. Arndt.

17 Albrecht, *op. cit.*, pp. 60 y 98.

18 *Ibíd.*, p. 142.

19 *Ibíd.*, pp. 10, 36 y 39.

20 *Ibíd.*, pp. 23 y 24.

21 Véase la p. 188.

22 *Beschreibung des Festes auf der Wartburg*, pássim; Heinrich Ferdinand Massmann, *Kurze und Wahrthaftige Beschreibung des grossen Burschenfestes auf der Wartburg bei Eisenach*, s. l., 1817, pp. 23-24 y 28.

23 Hans Werner von Meyenn, *Die politische Feier*, Hamburgo, 1938, pp. 21 y 22.

24 Klaus Vondung, *Magie und Manipulation, Idelogischer Kult und Politische Religion des Nationalsozialismus*, Gotinga, 1971, p. 148.

25 *Ibíd.*, pp. 42-43.

26 Oskar Söhngen, *Sekularisierter Kultus*, Gütersloh, 1950, p. 17.

27 Karlheinz Schmeer, *Die Regie des Öffentlichen Lebens im Dritten Reich*, Múnich, 1956, p. 58.

28 Friedrich Ludwig Jahn, «Deutsches Volkstum», *Werke*, *op. cit.*, vol. I., pp. 315-316 y 323.

29 Jahn, *ibíd.*, pp. 310 y ss. E. M. Arndt, *Ueber Sitte, Mode und Kleidertracht*, Fráncfort, 1814, pp. 50-51.

30 Véase la p. 59.

31 Véase la p. 87-88.

32 Friedrich Ludwig Jahn y Ernst Eiselen, *Die Deutsche Turnkunst*, Berlín, 1816, pp. 252 y 203; por ejemplo, el Festival Gimnástico del 18 de octubre de 1817, Jahn, *Werke*, *op. cit.*, vol. 2, p. 878.

33 Veit Valentin, *Das Hambacher Nationalfest*, Berlín, 1932, pp. 31 y 39-50.

34 *Ibíd.*, pp. 49-50.

35 J. G. A. Wirth, *Das National Fest der Deutschen Zu Hambach*, Neustadt a/h, 1832, pp. 11-14; Valentin, *op. cit.*, p. 34.

36 Valentin, *op. cit.*, pp. 39-40; Wirth, *op. cit.*, pp. 55-74.

37 Valentin, *op. cit.*, pp. 74, 59 y 61.

38 *Ibíd*, p. 31.

39 Saint-René Taillandier, *Études sur la Révolution en Allemagne*, París, 1953, vol. II, pp. 108 y 110.

40 Karl Griewank, *Deutsche Studenten und Universitäten in der Revolution von 1848*, Weimar, 1949, p. 32.

41 *Ibíd.*, pp. 36-37.

42 Bernhard Endrulat, *Das Schillerfest in Hamburg*, Hamburgo, 1860, p. 12.

43 *Courier an der Weser*, 13 de noviembre de 1859, nº 310, vol. XIV (éstas y otras referencias a las «Schillerfeiern» pueden encontrarse en forma de recortes en la Niedersächsische Staatsbibliothek de Gotinga, H. Lit. biogr. V. 1057).

44 *Instruktionen für die Handhabung der Ordnung beim Schiller Fest 9, 10, 11 November 1859*, Stuttgart, s. d., p. 9; Endrulat, *op. cit.*, pp. 8, 11 y 14.

45 *Festprogramm des Leipziger Buchhandels*, 10 de noviembre de 1859, pássim.

46 *Augsburger Abendzeitung*, 10 de noviembre de 1859, nº 312, p. 256.

47 *Programm der Schiller-Jubel-Feier zu Frankfurt am Main 9 und 10 November, 1859*, pássim; Ferdinand Naumann, *Die Schiller-Feier in Hameln*, Hannover, 1859, p. 29.

48 Endrulat, *op. cit.*, p 128.

49 *Dresdner Journal*, 26 de octubre de 1859, pp. 248 y 997.

50 Endrulat, *op. cit.*, p 128.

51 G. V. Bodelschwingh, *Friedrich V. Bodelschwingh*, Bethel, 1922, p. 307.

52 Georg Müller, «Friedrich von Bodelschwingh und das Sedanfest», *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 1963, vol. 14, p. 85.

53 *Ibíd.*, p. 86.

54 *Ibíd.*, pp. 83 y 86.

55 *Ibíd.*, p. 83.

56 *100 Jahre Vereinsgeschichte des Männergesangvereins «Liederkranz» Oldenburg-OLD*, s. l., 1956, p. 53.

57 Müller, *op. cit.*, p. 87.

58 *Ibíd.*, p. 77.

59 *Ibíd.*, p. 88.

60 Véase, por ejemplo, *Deutsche Nationalfeste, Schriften und Mitteilungen des Ausschusses 1897-1898*, s. l., s. d., p. 169.

61 Friedrich Ludwig Jahn, «Deutsches Volkstum», *Werke*, vol. I, p. 320.

62 Schmeer, *op. cit.*, p. 75 y ss.

63 Müller, *op. cit.*, p. 77.

64 Jahn y Eiselen, *op. cit.*, p. xvii.

65 *Jahrbuch für Volks und Jugendspiele*, 1901, vol. 10, pp. 299-303; *ibid.*, 1898, vol. 7, p. 52.

66 *Ibid.*, vol. 7 (1898), p. 46; *ibid.*, 1900, vol. 9, p. 34; *Deutsche Nationalfeste, op. cit.*, pp. 221-222 y 70-72; Fritz Schmidt, *Emil von Schenckendorffs verdienste um die koerperliche Erziehung der deutschen Jugend*, Leipzig, 1919, pássim.

67 *Jahrbuch für Volks und Jugendspiele*, 1898, vol. 7, p. 159.

68 «Leisätze», *Deutsche Nationalfeste, op. cit.*, s. l.

69 *Jahrbuch für Volks und Jugendspiele*, 1900, vol. 9, p. 15.

70 *Deutsche Nationalfeste, op. cit.*, p. 15.

71 *Jahrbuch für Volks und Jugendspiele*, 1900, vol. 9, p. 90.

72 *Deutsche Bauzeitung*, 1898, vol. XXII, pp. 27, 44, 60 y 168.

73 *Deutsche Nationalfeste, op. cit.*, p. 169.

74 *Jahrbuch für Volks und Jugendspiele*, 1901, vol. 10, pp. 257-258 y 263-269.

75 A. Soboul, *Paysans, sansculottes et jacobins*, París, 1966, pp. 183-202.

76 En este caso también escuchamos quejas sobre que, aparte de los bailes, no había una auténtica participación popular, *Le Petit Journal du Soir*, 15 de julio de 1880, s. l.

77 *Jahrbuch für Volks und Jugendspiele*, 1898, vol. 7, p. 56; *ibid.*, 1901, vol. 10, p. 281.

78 *The Complete Diaries of Theodor Herzl*, ed. Raphael Patai, trad. Harry Zohn, Nueva York, 1960, vol. I, pp. 43, 39 y 27.

79 *Ibid*, pp. 67 y 33.

80 *Deutsche Bauzeitung*, 1898, vol. XXII, p. 190.

81 *Ibid.*, p. 114.

82 *Ibid.*, p. 64.

83 *Deutsche Bauzeitung*, 1898, vol. II, p. 515.

84 Véanse las pp. 219 y ss.

5. Los festejos públicos: el teatro y los movimientos de masas

El triunfo de los valores de la clase media ya era total en Alemania incluso antes de la unificación nacional. Virtudes como la hombría, la devoción por el deber, la disciplina y el trabajo duro eran alabadas por hombres como Jahn, y por todo un corpus literario que ensalzaba a las clases medias. Los ideales nacionales y los de ese grupo social se dieron la mano durante el siglo XIX y, de hecho, fueron las clases medias las que nutrieron en gran número las asociaciones patrióticas y formaron los coros masculinos y sociedades de tiro al blanco. Evidentemente, no fueron los únicos: los obreros también se vieron atraídos por el anhelo de unidad nacional y se incorporaron a él. Pero, en conjunto, durante el Segundo Imperio se asistió a un especial aburguesamiento de Alemania, en el que valores de las clases medias como el arraigo, el orden y la introspección tendieron a convertirse en *Gemütlichkeit* y en amor a la opulencia.

Sin embargo, para rescatar el culto nacional de la ortodoxia y la asfixia oficiales era necesario vincularlo con los ideales y las utopías burgueses predominantes. Había que volver a despertar el anhelo de mitos y símbolos: la idea de utopía era ajena a la adusta mentalidad de Bodelschwingh, y los aristócratas y grandes hombres de negocios de la Sociedad de Festejos Nacionales apenas la entendían. Richard Wagner se convirtió en la figura clave para

la recuperación de un nacionalismo emocional y religioso que encontró su expresión en el mito, el símbolo y los festejos. Aunque en este sentido fue un continuador de la obra de Arndt, llegando tanto a la mente de los hombres como a su corazón, ahora el nuevo nacionalismo estaba mucho más estrechamente vinculado con la estabilidad y los anhelos utópicos de la clase media. La utopía de este grupo, consistente en un mundo sano, feliz y ordenado, se apartó de la realidad en las últimas décadas del siglo. En realidad, dado el cómodo orden de cosas existente, apenas había incentivos para llevar el sueño a la práctica. Las novelas que por millones leían esas clases planteaban el sueño sentimental de un mundo virtuoso, pero, a renglón seguido, ponían en guardia frente a la alteración del orden político y social[1]. De manera que el intento de renovar la mística nacional tuvo lugar en este contexto. Al ímpetu antisistema del primer nacionalismo se le arrancó su aguijón y, por supuesto, los ideales revolucionarios de Hambach también fueron eliminados.

Richard Wagner no fue una figura aislada. Consiguió crear un círculo cohesionado de seguidores, dominado tras su muerte por su segunda esposa, Cosima Wagner, y posteriormente por su nuera Winifred. Además, sus ideas tenían un gran atractivo porque no se mantenía en el nivel teórico. El teatro de Bayreuth se convirtió en un centro de peregrinación. Las ideas y la música de Wagner evolucionaron a lo largo de su vida; en nuestro análisis lo que nos interesa es su intención de renovar la mística nacional durante el Segundo Reich. Ésta fue la tradición wagneriana que demostró su eficacia y la que se mantuvo hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.

Tras abandonar las barricadas levantadas en Dresde en 1848, Wagner centró su interés en el mantenimiento del espíritu nacional que, después de todo, había inspirado la revolución. Le inquietaba el problema de la fragmentación del hombre en la sociedad moderna y, con el fin de resolverlo, llegó a tener ideas no muy diferentes a las de Friedrich Theodor Vischer, que también había

sido revolucionario en 1848. El arte y su estética podrían servir para reunir a los hombres y para sacar a la luz el mundo auténtico, pletórico de un elevado significado. Sin embargo, para Wagner, al contrario que para Vischer, ese mundo había de ser primigenio, opuesto al arte y la cultura burgueses tal como habían venido evolucionando desde el Renacimiento. El mundo wagneriano se basaba en el *Mythos*, o eterna verdad germánica, que proporcionó material inagotable al artista alemán[2]. El «*Mythos*» implica que la imagen del mundo ha de captarse a través de la intuición y ésta se define como el esfuerzo que hace el alma para alzarse más allá del mundo presente, hasta alcanzar una unidad superior mediante memorias ancestrales. En consecuencia, el *Mythos* se expresa a través del simbolismo y el arte. El movimiento romántico había tratado de redescubrir el recuerdo de los antepasados a través de baladas, cuentos de hadas y leyendas[3]. Los ideales de belleza, tanto los vinculados a la antigüedad griega como a la germánica o constituyendo una combinación de ambos, eran una parte esencial del *Mythos*.

Ya hemos visto cómo los principios estéticos, al funcionar como elemento unificador del culto nacional, se convirtieron en algo crucial para el nuevo estilo político. Wagner participaba de los objetivos funcionales del arte, pero convirtió su *Mythos* en el del *Volk* alemán. Hans Mayer ha señalado con bastante razón que el *Anillo de los Nibelungos* pretendía llevar el *Mythos* al pueblo. Los alemanes, según creía Wagner, se caracterizaban por tener un fundamento esencial que nunca había cambiado; en consecuencia, las antiguas sagas también eran una expresión del presente[4].

Esta idea no era muy original, porque el mito de un *Volk* inalterable tiene precedentes muy lejanos en la historia alemana. De hecho, es un elemento fundamental del nacionalismo alemán. Como señaló Hitler: «Los estados se desvanecen, las clases cambian, el destino humano se desarrolla, y algo se mantiene siempre y debe mantenerse: el *Volk* como sustancia de carne y hueso»[5]. Dicha realidad debía recordarse mediante la activación de memorias históricas.

Esta concepción era fundamental para el simbolismo nacional mucho antes de que Wagner escribiera que la idea de que el hombre era producto del cambio histórico debía abolirse y que había que despertar las memorias del pueblo respecto a su sustancia y fuerza originarias[6]. Como hemos visto, incluso festejos dedicados a acontecimientos recientes, como los celebrados en 1815 para conmemorar, sólo un año después, la batalla de las Naciones, habían utilizado símbolos procedentes de un antiguo patrimonio germánico: la llama sagrada, el roble y la denominada indumentaria alemana. Y los nazis continuaron esa tradición. Un estudio de obras teatrales escritas durante el Tercer Reich demuestra que siempre trataron de establecer un paralelismo con el presente. Los dramas históricos intentaron dar importancia a la historia haciendo hincapié en lo heroico[7]. El presente era encarnado por el mito; se suponía que el público del Tercer Reich no veía «ningún material o personaje nuevo, sino cosas antiguas y habituales a través de una eterna regeneración del alma humana»[8].

La idea de llevar el *Mythos* al *Volk* que tenía Wagner no era nueva cuando él la descubrió. La libertad era un componente esencial de ese *Mythos*, tal como se había visto durante la lucha por la liberación nacional. Los *Nibelungos* de Wagner, desde su concepción en 1848, hacían hincapié en la libertad del pueblo frente a la opresión feudal[9]. Hemos observado que este componente ya aparecía en Jahn cuando recomendó la conmemoración de la batalla de Merseburgo, en la que los campesinos se alzaron contra príncipes y obispos[10]. Esta forma de democracia era fundamental para el desarrollo de la conciencia nacional. Era el conjunto del pueblo el que contaba y el que se veneraba a sí mismo como *Volk*. No sólo se suponía que el nacionalismo liberaba a la nación, sino también al alma individual, con el fin de que pudiera unirse con el *Volk* y hacerse realmente creativa.

El vínculo de Wagner con la tradición de la liturgia nacional parece evidente hasta este punto. Cuando Hans Mayer dice que Lohengrin es el caballero negro que cabalga entre la muerte y el

diablo, nos encontramos de nuevo ante una imagen que ya había tenido un importante papel en la literatura nacional desde el famoso grabado en madera de Alberto Durero. El caballero se convirtió en símbolo de la pureza germánica frente a las tentaciones del malvado mundo; era la voluntad alemana de sobrevivir a la historia[11]. El arte, según leemos en la publicación oficial *Bayreuther Blätter* (que de nuevo suena a Vischer), debe evitar el individualismo, un hecho puramente accidental, y subrayar siempre lo eterno y lo inalterable. Además, la idea de que el hombre se define a través del proceso histórico no comienza a agotar el sentido de la humanidad. El hombre es, en primera y última instancia, una criatura moral y el mundo debe estar determinado por el espíritu eterno de la moralidad[12].

Dicha moralidad estaba relacionada con los mitos germánicos. Pero en el periodo final de la obra de Wagner este concepto se convirtió también en un imperativo religioso. Aquí es donde lo germánico se ve invadido por lo burgués. Cuando el portavoz y discípulo de Wagner Hans von Wolzogen nos dice en 1884 que la religión y el arte son los dos únicos poderes idealistas que pueden dar auténtico sentido a la vida, ya no está hablando únicamente de la antigua religión germánica[13]. En los *Nibelungos* de Wagner la libre conciencia moral del hombre está dirigida por los dioses, pero incluso aquí tienen cabida elementos cristianos como el pecado y el arrepentimiento. *Lohengrin* (1850) y *Parsifal* (1882) se basan en el mito del Santo Grial, el recipiente que contenía gotas de la sangre de Cristo. La «santa sangre» de Jesús constituyó gran parte del mito pascual y para captar su importancia simbólica basta con visualizar las estatuas de Cristo en la cruz, en las que su sangre derramada tiene un papel muy determinante. Sin embargo, la sangre también tenía una función importante en el folclore y la medicina. Se utilizaba para hacer curaciones y, en realidad, desde la antigüedad hasta el siglo XIX, se le atribuyeron cualidades mágicas. Hermann L. Strack ha recogido casos de hombres y mujeres, de muchas regiones alemanas, que hasta 1892 utilizaban sangre para curar

enfermedades o protegerse del mal[14]. Elementos cristianos y paganos se mezclaban en el culto de la sangre, del mismo modo que Wagner pensaba que los caballeros germánicos eran los guardianes de la sangre de Cristo. El poeta nazi Gerhard Schumann se mantenía en la tradición sagrada cuando, en uno de sus poemas, llamaba a la sangre nuestra «más sagrada posesión» y rogaba a Dios que la mantuviera pura. El poema terminaba con un estribillo del «Eine Feste Burg» luterano. La mitología pagana y el cristianismo se fundían para definir la posesión eterna de la nación alemana, su pureza de sangre[15].

Wagner utilizó de este modo el simbolismo de la sangre, pero, de forma más ortodoxa, en *Lohengrin* y *Parsifal* lo relacionó con el pecado, el arrepentimiento y la salvación. Estos elementos se convirtieron también en signos de la fuerza y la moralidad germánicas. Aquí disentían muchos nazis, entre ellos Hitler, porque consideraban que el cristianismo era una moralidad esclava. Sin embargo, para Wagner ese simbolismo era sentimental, al tiempo que contenía preceptos cristianos tradicionales, que también eran los de la moral de la clase media. En realidad podría decirse que Wagner no llevó el *Mythos* al *Volk* sino a las clases medias. Siempre había habido una alianza entre los ideales del culto nacional y la moral de ese grupo social. Compartían una misma fe en la honestidad, la hombría y la abstinencia de frivolidad; ambos condenaban lo que Jahn había denominado «pecados de juventud». Como hemos visto anteriormente, ni siquiera en su utilización de conceptos cristianos y elementos litúrgicos se situaron *Lohengrin* y *Parsifal* fuera de la tradición nacionalista. Pero, pese a todo, sigue habiendo una importante diferencia entre Wagner y la tradición del culto nacional.

Wagner creía que el cristianismo tenía que sustituir a las tradiciones paganas, que el Santo Grial debía ser más importante que la llama sagrada. *Lohengrin* tiene lugar en la Edad Media (la «edad de la fe») y, a diferencia de los *Nibelungos,* no está lleno de dioses antiguos, fuegos sagrados e indumentaria germánica. Así se fundían la moral de la clase media y el cristianismo, orientados hacia un

culto nacional; el *Mythos* se había cristianizado, quedando privado de cualquier mordiente revolucionario. Para Wagner, llevar el *Mythos* al pueblo significaba combinar lo cristiano y lo alemán de forma respetable y aceptable; al igual que los jesuitas en su interpretación del cristianismo, quería que fuera fácil incorporarse a la religión germánica.

Ésta es la razón por la que subrayó los elementos utópicos y teatrales de su obra. Escribió que las obras de arte más elevadas serían aceptadas con agradecimiento si antes la realidad se disolvía en un sueño. A través de éste, el pueblo podría acceder a la seriedad de la vida. El sueño interminable de las sagradas revelaciones *Volkish* volvería al pueblo con claridad y lleno de significado. Leopold von Schröder, un experto en la India estrechamente relacionado con Bayreuth después de la muerte de Wagner, resumió este mito: «Por primera vez desde la disgregación de los pueblos arios, estos pueden, una vez más, reunirse en un lugar predeterminado [es decir, Bayreuth]... para asistir a sus misterios primigenios»[16]. El público podía disfrutar del *Mythos* wagneriano como de una especie de utopía, sin temer realmente ningún auténtico cambio. Pero, para Wagner, el *Mythos* y el mundo soñado sólo eran medios para que el hombre pudiera crear una vida moral *Volkish*.

Anteriormente, la autoconciencia nacional no había tenido que adoptar ese enfoque en relación con sus símbolos, mitos y festejos. Sin duda, el componente onírico estaba presente, pero Wagner ejemplifica una vez más el consciente intento realizado, dentro de una complaciente sociedad burguesa, para revivir el culto nacional después de la consecución de la unidad alemana. Triunfó allí donde habían fracasado organizaciones como la Sociedad de Festejos Nacionales. La obra de Wagner sí hizo hincapié en los mitos antiguos, combinándolos con el cristianismo y la moral de la clase media; además, evitó la abstracción construyendo obras de arte concretas.

"Ver, ver realmente: esa es la capacidad de la que carece la mayoría de la gente. ¿Tenéis ojos? ¿Tenéis ojos?: esto es lo que a uno le gustaría preguntar a un mundo que siempre está hablando y

escuchando... Quienquiera que pueda realmente ver, sabrá dónde está [en el mundo][17]."

Wagner aludía aquí a la auténtica regeneración, no a la que se realiza mediante la pura y simple «visión interior», sino a la que consiste en hacer visible lo invisible. Esto había de hacerse de forma bastante concreta a través de obras de arte que apelaran a los sentidos, convenciendo a los hombres de la verdad mediante acciones y ejemplos.

Esas «acciones», sus óperas, se montaban con todo cuidado. Wagner prestaba casi tanta atención a la escenografía como los que estaban reviviendo los monumentos nacionales y sus espacios sagrados. El «espacio sagrado» del propio Wagner también era total: una integración del montaje y del auditorio en el que debía tener lugar la función. A las representaciones de sus obras las llamaba «festivales» y el propio palacio de la ópera de Bayreuth era el «auditorio del festival». Sus obras no sólo debían representarse en ciertos meses del año, sino que tenían un significado más profundo, relacionado con la tradición de los festejos nacionales*. Las representaciones de sus obras debían estar lejos de las ocupaciones cotidianas y, con el fin de transformarlas en auténticos ritos, había que situarlas en un escenario extraordinario, cúltico. Al final, Bayreuth se convertiría en un centro de peregrinación nacional.

Gottfried Semper proyectó el primer auditorio para un festival, que tendría que haberse construido en Múnich. Tras erigirse realmente en Bayreuth, mantuvo muchos de sus rasgos originales. El

* En la versión original inglesa, Mosse utiliza la palabra "*festival*" tanto para aludir a las celebraciones de carácter público o nacional (*public/national festivals*) como a las representaciones wagnerianas. Sin embargo, dado que la palabra *festival* tiene un significado más general en inglés (puede aplicarse a muchos tipos de celebración) que en español (donde se circunscribe a manifestaciones artísticas o a eventos musicales), aquí hemos optado, en general, por hablar de "festejos o fiestas públicas o nacionales", por un lado, y de "festivales" wagnerianos o corales, por otro (*N. del T.*).

Bayreuther Blätter halagó su carácter de «edificio idealista», porque continuaba la tradición clásica y monumental. La obra, según esta publicación, simbolizaba una «noble tranquilidad» como la elogiada por Winckelmann en torno a un siglo antes[18]. La orquesta no estaba a la vista, con el fin de acentuar el carácter romántico y onírico del montaje, porque las escenas de Wagner estaban llenas de bosques susurrantes, del fuego sagrado que rodea a Brunilda y de la misteriosa luz que baña el Santo Grial. La combinación de formas clásicas y monumentales con escenarios y símbolos románticos ya debía de ser familiar en la época: venía siendo utilizada desde hacía un siglo, antes de que Wagner levantara su Auditorio del Festival de Bayreuth.

Aunque este último renacimiento nacional se encuadró dentro de un marco tradicional, supuso varios cambios para la naturaleza del mito y del festival, porque aquí la gente no participaba directamente, sino que el sueño se lo presentaban otros. El público tenía que asimilarlo mediante la visión interior, mientras que la auténtica participación quedaba relegada al «ánimo festivo y sagrado» predominante, en palabras de un discípulo de Wagner[19]. Mediante ese ánimo, Wagner quería envolver al público y a los actores en un todo devocional. Faltaba la militancia de los estudiantes en Wartburg, la de los gimnastas e incluso la de los coros masculinos. En realidad, el rito wagneriano, más que mostrar la transferencia hacia el culto nacional de la liturgia protestante, era católico. Esa clase de festival ofrecía un espectáculo y producía cierta euforia, pero no creaba un activismo susceptible de generar cambios políticos. La transformación se alzaba hasta un plano meramente moral. Ya no existía ese impulso concreto hacia la acción en el que se habían basado los festejos nacionales antes de la unificación.

Wagner hizo aceptable la tradición anterior para quienes querían mantener el statu quo sin dejar de anhelar la existencia de una religión nacional. Mediante su interpretación de los festejos nacionales y sus dotes artísticas logró crear un centro de peregrinación que ayudó a difundir el culto nacional en una época nueva y más conservadora.

Cosima Wagner, esposa del compositor, trabajó durante unos veinticinco años después de la muerte de éste para ampliar los elementos relativos al culto de Bayreuth. Para ella, los alemanes eran superiores incluso a los griegos, porque ponían su contemplación de la belleza al servicio de la propia vida. Apenas puede sorprendernos que se sintiera enormemente próxima a cualquier manifestación de entusiasmo religioso, incluyendo las budistas[20]. Para Cosima Wagner, el componente religioso era predominante en su amor por las causas patrióticas de derechas. Tanto Wagner como su esposa sentían que lo germánico y lo cristiano eran patrimonio exclusivo de Alemania. Su racismo y su antisemitismo son bastante conocidos. Su insistencia en la salvación implicaba la necesidad de un demonio, que fácilmente encontraron en los judíos. El racismo de Cosima existía mucho antes de que Houston Stewart Chamberlain se convirtiera en el yerno de Wagner. A partir de entonces, Cosima adoptó con entusiasmo sus ideas sobre una inevitable guerra racial.

El «culto a Wagner», que comenzó al morir el maestro, lo fundó él mismo. La idea de que era necesaria una nobleza racial para preservar al *Volk* la adoptó bajo la influencia de Chamberlain[21] y, mucho más tarde, fue la familia Wagner la que convenció a Hitler de que debía eximir del servicio militar a los descendientes de arios que hubieran hecho grandes aportaciones a la cultura alemana. La afirmación hecha por Francis Galton (1822-1911), en el sentido de que los padres superiores producen hijos también superiores, fue aceptada y refrendada; se adaptaba perfectamente a las inalterables cualidades que supuestamente poseía la raza.

Wagner también había venerado a los héroes de sus óperas. Para él, hombres como Sigfrido, Parsifal o Lohengrin simbolizaban la virtud. En el círculo de Bayreuth, lo que aparecía en el escenario se convertía en realidad: se desarrolló un culto al líder, primero dirigido al propio maestro, posteriormente a Cosima y, para terminar, a Winifred Wagner, esposa del hijo de Wagner. La correspondencia entre Houston Stewart Chamberlain y Cosima Wagner es buen

ejemplo de ello, porque el yerno siempre se dirigía a Cosima con exagerada reverencia. Aquí lo viril y lo masculino tenían un papel escaso; en realidad, el héroe simbolizaba una postura moral. La militancia inicial de Wagner se había convertido en una religiosidad sentimental que acentuó la propia Cosima. Resulta sintomático que una de las críticas que ella hizo a *Foundations of the Nineteenth Century* (*Fundamentos del siglo XXI*), de Chamberlain, tuviera que ver con el desprecio del autor hacia el poder de las oraciones cristianas[22].

La influencia de Bayreuth y de las óperas de Wagner sobre el desarrollo mental de Hitler no precisa de más pruebas. Al dictador le sobrecogía el círculo de Bayreuth, que, para muchos derechistas, demostraba cómo había que vivir una auténtica vida alemana[23]. Pero también le entusiasmaba la estructura de los festivales wagnerianos, su forma de representar en escena el «alma aria» mediante la música. Aunque Hitler habría de valorar menos esta manifestación dramática que aquellos festivales en los que la gente podía participar activamente, la tradición wagneriana se mantuvo viva.

Wagner tipificó el anhelo de un nuevo tipo de teatro que pudiera romper los límites del antiguo escenario e implicar a la gente en un festejo místico. Su influencia no se limitó a Alemania. Inspirado por Wagner, el poeta italiano Gabriele D'Annunzio soñó con un nuevo teatro en el que imaginaba a inmensas y unánimes multitudes reunidas bajo las estrellas. En ese ámbito, el arte del poeta, mediante el misterioso poder del ritmo, llevaría a «esas almas toscas e inconscientes» una emoción tan profunda como la que sentía el prisionero a punto de ser liberado de sus cadenas. Esta visión es similar a la que Goethe había experimentado al contemplar el antiguo teatro de Verona, pero ahora D'Annunzio la transformaba en una misteriosa comunicación entre el artista y el pueblo[24]. La concepción que tenía D'Annunzio del nuevo teatro estaba íntimamente relacionada con las formas político-litúrgicas que posteriormente pondría en práctica, entre 1919 y 1921, durante sus dieciséis meses al frente del gobierno de la ciudad de Fiume. A su vez, Mussolini sacó muchas de sus ideas de ritos y festejos políticos celebrados

mientras D'Annunzio gobernaba dicha localidad. Esos ideales referentes a un nuevo tipo de teatro fluyeron realmente hacia la liturgia política, en Alemania y también en Italia. No se limitaron a la influencia procedente de Bayreuth.

Nuevas formas teatrales, importantes para el desarrollo de la liturgia nacional, surgieron al tiempo que el culto de Bayreuth, aunque al margen de él. La posibilidad de un «Teatro del futuro», según se le llamó, ya había centrado la atención de quienes consideraban que las formas teatrales tradicionales eran caducas y limitadoras. En este sentido, al autor suizo Gottfried Keller la contemplación durante el «Año Schiller» de 1859 de una representación al aire libre de *Guillermo Tell* le inspiró un teatro comunitario, ubicado en la naturaleza, que había de combinar los coros masculinos con obras del *Volk*. Keller creía que ese teatro podía tener un papel importante en la mitología *Volkish*; a su propuesta la denominó «Piedra del mito» («*Am Mythenstein*»). Al mismo tiempo, el actor Eduard Devrient mantenía que el misterio que se representaba cada diez años en el pueblo de Oberammergau era un excelente ejemplo de teatro nacional[25]. No era ésta una obra dirigida o creada desde arriba, sino una auténtica obra popular, que tenía vínculos con antiguas tradiciones locales. A partir de 1850, y sobre todo en la década de 1860, mucha gente sugirió que los teatros al aire libre, situados en el sencillo escenario de la naturaleza, eran apropiados para revitalizar la escena. En las obras podían aparecer masas populares representando tramas germánicas y heroicas, con actores aficionados interpretando algunos de los papeles.

Durante el Segundo Imperio Alemán, este «Teatro del futuro» fue objeto de análisis general. Sin duda podría satisfacer mejor que los festivales oficiales las necesidades cúlticas que tenía el auténtico patriotismo. En 1903, Ernst Wachler, un pionero de esas nuevas formas, se refirió concretamente al profundo nacionalismo del Movimiento Juvenil Alemán que el Teatro del futuro debía captar. Esos hombres querían acabar con el escenario convencional y hacer que el público dejara de ser espectador para convertirse en

participante. Wachler también señaló que Gilly, Schinkel y Semper habían tratado de reducir la distancia entre los actores y el público mediante la aproximación del escenario a los espectadores[26]. De nuevo aparecía un destacado interés por el culto entre estos neoclasicistas. El teatro clásico de Orange, Provenza, también sirvió a Wachler como ejemplo de lo que podía hacerse con el montaje. La orquesta estaba más baja que el escenario, con lo que se acentuaba el efecto visual de la función. Además, impresionaban sus colosales dimensiones; el teatro de Orange podía albergar a diez mil personas[27].

Igual importancia tenía el hecho de que dicho teatro funcionara sin ornamentos; en el escenario sólo podía haber decorados sencillos. Aquí la sencillez tenía una enorme importancia, tal como, según sabemos, ocurría en la construcción de monumentos nacionales. El teatro isabelino también ejerció su influencia sobre estos reformadores arquitectónicos. Durante el periodo romántico, Schlegel ya había elogiado esa sencillez, considerándola especialmente atractiva para el pueblo. Permitía cambiar rápidamente el escenario sin necesidad de mover pesados decorados; en realidad, gran parte de la escenografía era permanente y formaba parte de la propia construcción[28]. Las consideraciones de esta índole eran importantes cuando había gran número de personas sobre el escenario y cuando las piezas con frecuencia eran *tableaux vivants.*

Por su parte, Wachler rechazaba la actuación de personas inexpertas, porque en un auditorio tan enorme era esencial contar con voces preparadas para declamar. Las obras que se representaban en su «teatro de la montaña» de Harz –el primero de su clase, abierto en 1907– eran una mezcla de dramas alemanes y clásicos, entre ellos los de Shakespeare[29]. Aunque el teatro de Wachler se levantó a cielo abierto, él reconocía la importancia de escenarios que, como hemos visto, eran objeto de un gran debate en el momento. Creía que los monumentos de Kyffhäuser y Niederwald, y también el castillo de Wartburg, serían lugares excelentes para representaciones teatrales al aire libre de índole cúltica[30]. Esto

ocurría precisamente al mismo tiempo que la Sociedad de Festejos Nacionales estaba eligiendo el «espacio sagrado» que rodeaba el *Niederwalddenkmal* para poner en escena su malogrado intento de creación de un rito nacional.

A comienzos del siglo XX surgieron muchos teatros al aire libre, pero la «ópera en los bosques» (*Waldoper*) de Zoppot, Prusia Oriental, merece ahora una especial atención, porque impresionó a los nazis y puede que los alentara directamente en su propio intento de implantar un teatro cúltico. Fundada en 1909, esta ópera comenzó a especializarse en Wagner poco después de la guerra, haciéndose llamar la «Bayreuth del norte». Sobre el escenario, se insistía en las acciones de masas y las óperas se representaban ante multitudes que parece que reunían en cada función a un promedio de casi diez mil personas. Inicialmente no se utilizó decorado alguno, pero al final el escenario se volvió más convencional, dentro del marco natural. Para Alfred Rosenberg, la «ópera en los bosques» de Zoppot había transformado el teatro al aire libre en un rito cúltico. Y la famosa cantante Lotte Lehmann manifestó que, «Dentro de la catedral del bosque alemán la música se convierte en un oficio divino»[31]. En la mayoría de los teatros al aire libre los principales ingredientes eran el arte, la naturaleza y el *Volk*, pero aquí estos se combinaban con la mística wagneriana mediante la habilidad de Hermann Merz, director durante largo tiempo de esta ópera y uno de los primeros nacionalsocialistas.

Los teatros al aire libre no siempre se ubicaban dentro del paisaje alemán, sino que en ocasiones utilizaban realmente el telón de fondo de plazas mayores medievales y un escenario desmontable. En esos casos, parte de la propia población local se integraba en la producción de la pieza[32].

Las premisas de dichos teatros también se difundieron de puertas adentro. El funcionamiento del «*Reformbühne*» (escenario reformado) de Múnich (1889), se basaba en una sencilla disposición y en un escenario que se empujaba hacia el público[33]. El «teatro del pueblo» (*Volksbühne*) de Worms (1890) era muy similar; la

sencillez no se limitaba al escenario, sino que acentuaba la sensación interior de todo el edificio[34]. La fuerza impulsora de tales reformas estaba clara: el escenario debía guiar a los hombres hacia la realidad del sueño y la ilusión, y los sueños habían de llenarse de contenido nacional. Además, los actores y el público debían constituir una unidad. Era preciso que la acción que se desarrollaba sobre el escenario condujera hacia el culto nacional; idea que en ocasiones estaba muy cerca de la que Wagner había querido materializar en Bayreuth[35].

La participación profana se acentuó mediante el desarrollo del «teatro lego»; el término «lego» utilizado aquí en el sentido primigenio de perteneciente al *Volk*, a la comunidad[36]. La idea tenía sus raíces, por ejemplo, en el misterio representado en Oberammergau, cuyos actores eran habitantes del pueblo. Esta manifestación teatral la difundió el Movimiento Juvenil Alemán, en gran medida por pura y simple diversión, pero también porque una obra representada por aficionados podía aumentar la sensación de comunidad entre los grupos juveniles. Con el segundo propósito en mente, utilizaron las obras corales (o coros de movimiento) y los coros hablados (*Sprechchöre*)[37]. Ambos tenían tras de sí una larga historia, a la que volveremos. Su utilización transformó simples obras de legos en dramas cúlticos que ya no se representaban por simple placer sino con un fin nacional.

Antes de la Primera Guerra Mundial, las obras del Movimiento Juvenil eran más moralistas que toscamente nacionales. Tomaban sus argumentos de la Edad Media y preferían mostrar las analogías y el simbolismo de los apólogos tradicionales. Su favorito, antes e incluso después de la Primera Guerra Mundial, fue la *Danza de la muerte*, en la que ésta baila con un rey, un campesino, un caballero y un juez. Se elogiaba y criticaba a cada uno de los personajes que abandonaba el baile general para danzar por separado con la muerte y después volver a reunirse con los demás. Aquí la hipocresía, la frivolidad, la vanidad y la usura eran condenadas para reafirmar la «honestidad y la verdad» (frente al mundo hipócrita de la generación más mayor)[38]. El teatro lego minimizaba la brecha

existente entre el actor y el público, combinando a la vez discurso y movimiento.

Después de la Primera Guerra Mundial, el Movimiento Juvenil mantuvo esta tradición y no tardaron en formarse asociaciones para promover el teatro lego, por ejemplo, la Bühnenvolksbund de 1923-1932. Sin embargo, simultáneamente, los temas medievales tendieron a ser sustituidos por argumentos de autores modernos. Rudolf Mirbt, un integrante destacado del movimiento del teatro lego recomendaba dramas como el *Profetas* de Hanns Johnst, que comparaba al hombre romano con el alemán y cuyo personaje principal era Lutero. Al mismo tiempo, quería conservar la sencillez escenográfica de las obras representadas por aficionados. No debía haber telón y la iluminación tenía que ser natural, con velas en el interior y antorchas en el exterior. Según él, la luz artificial no sólo niega la ilusión que debe formar parte de la obra, sino que tiende a exagerarla más allá de la auténtica emotividad[39]. Estaba claro que el teatro lego se estaba volviendo cada vez más nacionalista y formalizado.

Ese teatro de aficionados, en el que se decía que los actores formaban una auténtica comunidad, influyó en ritos políticos que bebieron de sus formas y experiencia. De la misma manera que Wagner había renovado así el ímpetu nacional, el Movimiento Juvenil también representó un esfuerzo de renovación nacional, tanto antes como después de la Primera Guerra Mundial. Wagner y ese movimiento insuflaron un espíritu religioso a su conciencia nacional. El impulso que conducía al simbolismo y al mito era evidente en la preferencia que mostraba el Movimiento Juvenil por obras medievales como la *Danza de la muerte.*

Las obras que buscaban a tientas nuevas formas teatrales se concibieron como «*völkische Weihespiele*» (obras del culto *Volkish*), pero en realidad hubo muy pocas. Múltiples elogios recibió Hans Herrig, quien en la década de 1880 desarrolló obras de ese tipo basándose en el modelo griego y utilizando actores legos, como, por ejemplo, en el Festival luterano de Worms (1884). Lo que ocurría

en el escenario era comentado por los actores del proscenio, mientras que los coros (a veces ocultos) apuntaban la moraleja. Su ejemplo tuvo éxito y un dramaturgo que concibió siete obras de ese tipo (aunque sin mucha aceptación) escribió en 1922: «Los coros invisibles... sirven para despertar y llamar a las voces que hay dentro de nuestro pecho: el oyente se convierte en participante»[40].

Para Herrig, las obras cúlticas y el «teatro popular» eran idénticos. Éste tenía que presentar al pueblo un festival, y tal manifestación siempre debe contener tendencias religiosas y monumentales[41]. Aquí la obra cúltica y el festival público componían una sola unidad formal, una tendencia inherente a todo el «Teatro del futuro». Hanns Johst, que habría de convertirse en un destacado dramaturgo nazi, resumió en 1928 el objetivo de la evolución teatral que venimos describiendo: la función del teatro era crear una comunidad de fe[42]. Wagner había expresado el mismo ideal. Además, lo bello nunca debía considerarse una cosa independiente, sino algo cuyas raíces se hallaban en una atmósfera que despertaba reverencia al servicio del culto nacional. Para Johst, el teatro cúltico prestaba el mismo servicio que las reuniones masivas: elevaba al hombre, sacándolo de su aislamiento e integrándolo en su *Volk*[43]. Finalmente, el ideal de teatro como rito cúltico fue retomado por Rainer Schlösser, que durante un tiempo estuvo a cargo de los teatros en el Ministerio de Propaganda e Ilustración de Goebbels, en el Tercer Reich. El «teatro cúltico», según declaró, «debe ser un acto de adoración religiosa»[44]. Schlösser creía que el teatro lego era el que mejor cumplía este requisito, aunque para él sus obras fueran demasiado estéticas y, en lugar de dirigirse a las masas, estuvieran representadas por una élite. Sin embargo, las Juventudes Hitlerianas habían utilizado ese tipo de teatro como arma de propaganda durante la lucha de los nazis por el poder[45]. El propio Schlösser reconocía la relación con el culto de las obras del teatro lego, pero quería ampliar su contenido para que hicieran hincapié en acontecimientos de la historia de Alemania y en su vinculación con el cosmos. De manera que se necesitaría otro tipo de drama, así como

una nueva clase de auditorio que pudiera albergar a grandes masas de espectadores. Schlösser pensaba que había encontrado un teatro así en el antiguo modelo del llamado *Thing*, que los nazis fomentaron durante sus primeros años en el poder[46].

Las obras para «*Thing*» (cuyo nombre procedía de los antiguos lugares de reunión germánicos) se representaban en un lugar al aire libre y se suponía que el público debía participar en la función. Con frecuencia lo hacía para entonar el «Credo», para responder y para cantar a coro. A los dramas se les exigía mucho. Se consideraba que la utilización excesiva de la expresión oral, incluso por parte de los coros, distanciaba al público. Además, no se creía que la música, por sí sola, fuera suficiente para sustentar la acción. Las obras para *Thing* debían ser dramáticas y respetar las leyes artísticas que regían el drama tradicional. Sin embargo, lo principal es que el *Thing* era un teatro cúltico, la autorrepresentación escenográfica de la nación. Schlösser descalificó todas las anteriores manifestaciones artísticas similares, considerándolas simples «antecesoras» del *Thing*, ya fueran *tableaux vivants*, teatro lego, procesiones, festivales, danzas, oratorios o pantomimas[47]. Sin embargo, las obras de movimiento corales, que (como veremos en el capítulo siguiente) surgieron de los coros masculinos, también se consideraban esenciales para el *Thing*. Wilhelm von Schramm, un apasionado defensor de dicha manifestación teatral, pensaba que ésta alcanzaba su más alto grado de eficacia cuando la representaban los coros, actuando como grupos compactos. La razón era que en este caso se cumplían los propósitos del *Thing*: los hombres no dominaban como individuos sino como tipos, y el énfasis estaba en los gozos y tribulaciones corrientes del *Volk*. Los conflictos internos del individuo en los que se había basado el teatro convencional se convirtieron en símbolos del alma racial[48]. La nueva manifestación artística necesitaría un nuevo tipo de artista, que no parecía fácilmente disponible. Se esperaba que toda localidad que tuviera una iglesia contara también con un *Thing*, y la primera «Thingplatz» fue inaugurada cerca de la ciudad de Halle en junio

de 1934, ante una audiencia de entre cinco y seis mil personas. Alfred Rosenberg declaró que el teatro para *Thing* debía recibir la misma veneración que una iglesia[49]. El carácter cúltico de esos ritos se pone claramente de relieve mediante este paralelismo entre el drama y la iglesia.

Cuando Goebbels inauguró el *Thing* de Heidelberg, proclamó que «de estas piedras surgirá la renovación de Alemania»[50]. No fue así. En primer lugar porque, pese a los esfuerzos de los nazis por fomentar su producción, faltaban obras adecuadas. Las obras convencionales tuvieron que ocupar su lugar en el entorno del *Thing*, arruinando en muchos casos el impacto del nuevo teatro. Finalmente, después de 1937, Goebbels tiró la toalla y el movimiento del *Thing* no tardó en fenecer.

Cabe supone que Hitler nunca lo apoyó. Sus gustos teatrales eran anticuados y estaban dominados por su experiencia en el palacio de la ópera de Viena. No hay duda de que sus muchos bocetos para nuevos complejos teatrales no muestran innovación alguna; un auditorio convencional suele ir acompañado de un escenario igualmente tradicional. El propio Hitler ridiculizaba la imitación de las antiguas formas y costumbres germánicas. Bayreuth era prácticamente el límite de lo que podía soportar en cuanto a innovación teatral[51].

Sin embargo, dentro del teatro convencional las ideas que hemos analizado no fueron del todo abandonadas. Las teorías wagnerianas siguieron vivas. Como director artístico oficial del régimen (*Reichsdramaturg*), Benno von Arendt mantuvo esta tradición durante el Tercer Reich. Según él, la escenografía y el decorado no tienen que ver con la experimentación (una opinión que debía agradar a Hitler), ni tampoco son elementos aislados. Por el contrario, la tarea de poner en escena consiste en dar al público la mayor sensación de ilusión posible y, de este modo, realizar sus sueños[52]. La magia del teatro debía contrarrestar la realidad de la vida. Era el mismo dogma de Wagner, sin su principio de regeneración cristiana. La insistencia en la ilusión, en *no* alterar el ánimo del

público a través de la experimentación, fue común a toda la empresa cultural nazi.

Los nazis se centraron en el dramatismo de los festejos nacionales más que en representaciones teatrales más convencionales. Los auditorios *Thing*, como el que aparece en la lámina 13, se utilizaban para celebrar el solsticio de verano (en la actualidad, el principal de esos *Thingstätte*, que aún se conserva en una colina por encima de Heidelberg, se utiliza ocasionalmente para conciertos de rock). Sin embargo, el «Teatro del futuro» sí añadió otra dimensión a la liturgia del culto nacional. Las anteriores danzas populares interpretadas en festejos nacionales, los coros que cantaban en estos y los *tableaux vivants* fueron sistematizados dentro de un rito cúltico a través de la influencia coreográfica del nuevo teatro. En realidad, aunque el dramatismo de éste fracasara durante el Tercer Reich, el concepto y la forma que representaba fueron incorporados a los ritos litúrgicos nazis.

Se suponía que esas representaciones debían inspirar a las masas, aunque éstas no podían participar realmente en el drama y solían convertirse en espectadores pasivos. Por más gente que pudiera albergar un auditorio *Thing*, no podía proporcionar el movimiento y el entusiasmo necesarios para mantener la atención de grandes masas humanas. Una cosa era crear un ánimo proclive a la veneración y otra muy diferente mover a gran cantidad de personas de un lado a otro.

Simplemente, Hitler no podía adoptar el *Thing*, o siquiera el «Teatro del futuro», como marco para la formación de masas. Ambos tendían a excluir la participación masiva y también faltaban las obras adecuadas. Además, Hitler despreciaba el renacimiento de las antiguas costumbres germánicas.

Las formas de ese tipo de teatro podían utilizarse, pero había que añadirle otra clase de inspiración, procedente del desarrollo de los propios movimientos políticos de masas: no de todos los modernos, sino de aquellos que tanto el propio Hitler como los dirigentes nazis habían observado de cerca.

II

En *Mi lucha*, Hitler rinde homenaje al doctor Karl Lueger, alcalde de Viena entre 1897 y 1910: «Si hubiera vivido en Alemania, habría figurado entre las grandes cabezas de nuestro pueblo»[53]. El Partido Socialcristiano de Lueger reconoció el valor de la propaganda a gran escala; él mismo fue un virtuoso a la hora de influir en los instintos psicológicos de grandes concentraciones de sus partidarios[54], y vivió agitando constantemente a los obreros, los artistas y la burguesía de Viena, haciendo sentir su presencia en cualquier festejo popular. El Partido Socialcristiano adoptó como símbolos el clavel blanco y un paño rojo con una cruz blanca bordada, mostrándolos siempre que aparecía el alcalde. Para esas ocasiones fue compuesta especialmente una «Marcha Lueger». Él se consideraba el general de un ejército popular. De hecho, surgió un culto a Lueger que produjo medallas, fotografías y bustos del líder; en los mítines le obsequiaban con coronas de laurel y vasijas de plata. No organizó a sus seguidores a través de medios burocráticos, sino mediante continuas rondas de mítines que adoptaban la estética de festejos populares[55]. Aquí aparecían símbolos vivos y muertos; el símbolo viviente lo proporcionaba el propio Lueger.

Sin duda, éste era un culto al líder bastante parecido al que Francia había conocido en la época del general Boulanger, o el que Ferdinand Lasalle había practicado durante la inspección de sus «ejércitos obreros populares» muchos años antes. Pero Hitler experimentó directamente el culto a Lueger y no cabe duda de que aprendió de él. En *Mi lucha*, sus críticas se centran en la ausencia de un objetivo claro y único en el movimiento de Lueger, que para Hitler era la falta de racismo. Hitler sentía que el antisemitismo de Lueger, pese a estar en el buen camino, era demasiado ambivalente para ejercer una influencia decisiva en las masas[56]. Además, los socialcristianos, dadas las condiciones del Imperio Austrohúngaro, no podían ser auténticamente nacionales. Hitler percibía el cinismo de Lueger, pero era consciente de que el Partido Socialcristiano,

como movimiento de masas, no había irrumpido todavía en la nueva política, tal como podría haberlo hecho. Para Hitler, esa nueva política significaba proporcionar un objetivo claro («La gente no entiende los apretones de manos») y, al fin y al cabo, crear la forma litúrgica con la que expresarlo. Aunque Lueger logró que en su movimiento participara activamente una amplia gama de sectores sociales y él estaba rodeado por los símbolos de su partido, su propia figura no era todavía la de un líder, el símbolo integral de un culto nacional. Se mantenía por encima de la multitud. No era la clase de excelente líder de multitudes descrito por Le Bon, el que forma parte esencial de las masas y constituye un símbolo viviente del mito compartido por el dirigente y los dirigidos. Le Bon vio el ejemplo de esa clase de líder en el general Boulanger, casi una década antes de que Lueger llegara al poder en Viena. Sin embargo, ni Lasalle, ni Boulanger ni Lueger operaban desde un culto nacional bien desarrollado, tal como Hitler conseguiría realizar más tarde. Los festejos de Lueger carecían del tradicional carácter «sagrado» de los de índole nacional. Su partido era un movimiento fervientemente católico y la asistencia del líder a misa era una parte esencial de su estrategia política. El catolicismo iba de la mano de los festejos que Lueger visitó y creó, pero este hecho, en vez de ser un simbolismo profano, desempeñaba un papel más destacado: el de rito «sagrado» de su Partido Socialcristiano. Éste era un predominio que los festejo nacionales alemanes nunca habían aceptado, y que Hitler habría de rechazar.

Los movimientos de masas como el de Lueger dependían del auténtico carisma del líder; los ritos de veneración nacional, como elementos mediadores entre el líder y el pueblo, no tenían más que una función menor. Esos movimientos tendían a desvanecerse cuando su dirigente daba un traspié o moría, ya que su fundamento era demasiado personal y carecía de cimientos teológicos adecuados. Hitler, observando con qué rapidez se derrumbó el movimiento de Lueger a su muerte, parecía haber aprendido esta lección. Durante el Tercer Reich puso mucha atención en indicar el carácter

definitivo de ciertos ritos políticos. Como decía Hitler, era muy importante tener una liturgia nacional con todas las de la ley, ya que esto posibilitaría que cualquier sucesor pareciera un gran líder, aunque fuera una persona mediocre[57]. Evidentemente, Hitler pensaba que nadie de su propia categoría podía sucederle y que, por lo tanto, la liturgia nacional tenía que ayudar a garantizar la continuidad del Tercer Reich después de su muerte.

Pese a todo, Lueger había apuntado al futuro. El Partido Socialcristiano tenía una dinámica. Era bien conocido y logró su victoria sobre las élites del Imperio cuando la presión pública obligó al emperador a nombrarle alcalde de Viena. El otro movimiento austriaco de masas en el que Hitler mostró interés no tuvo apenas éxito. Georg von Schönerer y sus panalemanes lograron despertar el interés de las masas mediante una agitación constante, pero no dejaron de ser un grupúsculo. A Hitler le gustaba su nacionalismo y su antisemitismo, pero, en realidad, este movimiento no podía servir como ejemplo cúltico, porque Schönerer era demasiado engreído e inestable para permitir que nada se apartara de su persona o lograr desarrollar un ritual nacional. Sin embargo, Hitler atribuía el fracaso de Schönerer a las acciones de sus seguidores en el parlamento. Habían hecho bien en entrar en él, pero, una vez allí, comenzaron a comportarse como los miembros de cualquier otro partido, privándose así de eficacia. La lección que Hitler sacó de este caso fue más importante que la aprendida de Lueger: «Los mítines masivos resultan el único camino para alcanzar una eficaz, por inmediata, influencia personal en las masas»[58]. Hitler se tomó muy en serio esta lección cuando tuvo que organizar su propio movimiento.

Algunos líderes nazis estudiaron los movimientos de masas del interior de Alemania, especialmente el de campesinos de Hesse que, dirigido por Otto Boeckel[59], consiguió forjar entre 1885 y 1894 un movimiento que utilizó un enfoque dinámico respecto a sus seguidores. Interminables series de mítines masivos estaban a la orden del día; se enviaban oradores a las aldeas más remotas, y se

organizaba a los seguidores para actos como el establecimiento de mercados de ganado de los que se excluía a los judíos. Además, era importante la instauración de cooperativas de consumidores y productores, que dominaban todos los sectores económicos. Los campesinos intervenían en la gestión de tales cooperativas y, por tanto, participaban en la producción de los productos que necesitaban, así como en la venta de lo que ellos mismos habían cultivado.

El antisemitismo era esencial en el movimiento de Boeckel, en una región en la que los judíos eran los intermediarios en las tratas de ganado y los prestamistas. Pero la «Liga de campesinos» también propuso un programa dirigido contra el capitalismo financiero y contra todos los intermediarios. Para Boeckel, era importante abolir los intereses de demora con el fin de aumentar el dinero en circulación entre la gente. De hecho, quería terminar con toda especulación relacionada con los «frutos de la tierra», nacionalizar el comercio exterior y restringir las industrias inútiles. El antisemitismo sólo era un aspecto del programa; Boeckel también se adelantó a la ideología nacionalsocialista. Pero, dando un giro ideológico, combinó su postura antisistema con la lealtad al emperador, al Reich y a la fe protestante[60].

Cuando Boeckel fue acusado de irresponsabilidad financiera, sobre todo en relación con las cooperativas, huyó de Hesse inmediatamente. Con su ausencia, el movimiento cambió de dirección. De hecho, se convirtió en un grupo de presión agrícola y, al final, algunos de sus sucesores se hicieron miembros del Partido Nazi[61]. Por su parte, Boeckel murió en el ostracismo, aunque el Tercer Reich levantó un museo en su honor en Marburgo, una circunscripción electoral que conquistó fácilmente en el apogeo de su poder, recibiendo un cuarto de millón de votos en 1893[62]. El de Boeckel fue un movimiento de masas, pero su jefe se sirvió principalmente de propaganda impresa y de discursos. El periódico que fundó fue efectivo; muchos campesinos entraron en contacto por primera vez con esas lecturas[63]. Sus mítines y discursos atrajeron a muchos jóvenes hacia su estandarte e instituyó una oficina

permanente de «predicadores itinerantes» que eran enviados a recorrer las zonas rurales[64]. Sin embargo, todo eso no bastaba para mantener vivo un movimiento.

La «Liga de campesinos», al igual que el boulangerismo o el Partido Socialcristiano de Lueger, estaba ligada a un solo hombre, y cuando éste faltaba el movimiento se venía abajo o cambiaba de dirección. Había mucho que decir sobre la idea de Hitler: que una liturgia totalmente conformada mantendría a un movimiento, al margen de cómo resultara ser el sucesor de su primer líder. A Otto Hirschl, sucesor de Boeckel, lo que más le interesaba eran las cuestiones económicas, y en 1904 su Liga de Hesse hizo las paces con el sindicato conservador de granjeros (*Bund der Landwirte*)[65]. El componente conservador de la ideología de Boeckel había triunfado sobre su oposición al sistema.

No obstante, los nazis tenían razones para observar esos ejemplos pasados. Al igual que el Movimiento Juvenil, eran movimientos que en algún momento se habían opuesto al sistema y que, por tanto, parecían proporcionar una expresión más dinámica de los deseos y anhelos del pueblo. Esos movimientos de masas derechistas no fueron los únicos precedentes que impresionaron a los nacionalsocialistas. De hecho, quizá las organizaciones de masas de izquierda produjeran una impresión inmediata mucho mayor. Al poco de llegar a Viena, Hitler ya había observado «sin aliento» una enorme manifestación de masas de los socialistas austriacos[66]. Después de la Primera Guerra Mundial, las manifestaciones comunistas y sus técnicas de organización de mítines masivos no sólo fueron analizadas por el Partido Nazi sino que, en cierta medida, fueron imitadas[67]. La liturgia nazi no sólo fue un reflejo de la organización de masas socialista, sino que operó principalmente desde la tradición nacionalista; sin embargo, la contribución del movimiento obrero a los mítines masivos y la organización de masas fue de mayor importancia.

A los regímenes parlamentarios les resultó difícil crear un auténtico culto nacional. Carecían incluso de la pompa y la solemnidad,

y de las heroicas posturas del líder. Las repúblicas dependían de un consenso formado mediante el conflicto de intereses que se desarrollaba en el foro parlamentario. Éste no sólo proporcionaba un espectáculo lamentable, que con frecuencia carecía de una dirección clara, sino que también impedía el desarrollo del fuerte liderazgo que podría haberle dado su razón de ser. Además, la libre competencia de diversos grupos de interés evitaba la clase de unidad nacional que podría haber posibilitado que el Estado patrocinara ceremonias cúlticas necesarias para las nuevas políticas. Para los republicanos convencidos, un debate razonable conduciría a la estabilidad y, por tanto, esas políticas no suscitaron nunca grandes simpatías entre ellos. Con todo, de vez en cuando incluso los republicanos veían la necesidad de organizar ritos públicos con el fin de dar una nueva dinámica a su propio Estado.

Durante la Tercera República francesa, un teólogo solicitó la creación de festejos cívicos para compensar el escaso liderazgo del ejecutivo. Al igual que la Sociedad de Festejos Nacionales alemana, quería instituir competiciones gimnásticas y centrarlas en un símbolo nacional[68]. Sugirió a Juana de Arco para dicho propósito, lo cual demuestra que, aunque era republicano, se veía obligado a recurrir a un símbolo de la realeza, que evocaba el recuerdo del pasado francés, algo que, por sí solo, el simbolismo republicano era incapaz de hacer. Después de todo, las dos repúblicas francesas anteriores (la jacobina y la de 1848) habían dividido a la nación[69]. Además, el único monumento nacional erigido durante la Tercera República, el «Triomphe de la République» de Jules Dalou, con sus símbolos de paz y abundancia, nunca llegó a ver la luz[70]. El Imperio Alemán, como hemos visto, admitió la existencia de problemas similares, pero sus cultos y monumentos nacionales ayudaron a superarlos.

Después de 1918, la República parlamentaria alemana se hallaba en una posición similar a la de la Tercera República Francesa. En Francia, el festejo más estrechamente relacionado con la fundación de dicha República, el del 14 de julio, no se había impuesto como parte del culto nacional. Salvo en sus inicios, esa

fecha siguió siendo un día para la diversión (Rousseau lo habría llamado frivolidad). Con cierta desesperación se propuso que la *fête* se relacionara con la conmemoración de la batalla de Formigny, que había ayudado a liberar Francia del dominio británico en 1450[71] (el padre Jahn habría aprobado tal sugerencia). Las dificultades con que se toparon las conmemoraciones del 14 de julio no son tan diferentes de las sufridas por el Sedanstag en el Imperio Alemán[72].

La República de Weimar también intentó instituir una fiesta para celebrar su fundación, con el fin de unir a los elementos disgregadores de Alemania. Se suponía que el «Día de la Constitución» (11 de agosto) generaba lealtad hacia la nueva República. Pero incluso la publicación oficial, editada para dar directrices acerca de las celebraciones, muestra una increíble ambigüedad. La alegría ante la Constitución se mezcla con la amargura que suscita el sufrimiento del pueblo alemán. En este mundo nada es perfecto, declara el folleto, todo cambia, incluso las constituciones; y la de Weimar deja lugar para el desarrollo orgánico[73]. Resulta casi innecesario enumerar los contraproducentes factores presentes en esta publicación gubernamental de la República de Weimar. Un símbolo debe ser eterno y aquí se relativizaba; una fiesta nacional debe incluir un derroche de sentimiento, que no puede mezclarse con el pesimismo. Una colección de discursos pronunciados el Día de la Constitución avalan aún más este juicio; son secos y académicos, carecen totalmente de energía o incluso de atractivo emocional republicano. Son conferencias, no profesiones de fe.

Según recordaba Theodor Heuss, la labor jurídica y técnica de redactar la constitución no podía atrapar la imaginación popular. Como el Día de la Constitución caía en agosto, los colegios estaban de vacaciones y también la burocracia. Ni los escolares ni los funcionarios podían ser obligados a participar, así que se tuvo que recurrir al apoyo del ejército acantonado en las localidades con guarnición[74]. Sin duda, este testimonio da aún más fe del empobrecimiento que sufrió lo que inicialmente se concibió como fiesta

principal de la República. Ya hemos mencionado que de los escasos monumentos nacionales erigidos durante la época republicana, el único que atrajo la imaginación popular fue el dedicado a la batalla de Tannenberg, por relacionarse con la victoria en una guerra, por otra parte perdida.

Es evidente que el régimen parlamentario no se prestó al nuevo estilo político. Se hicieron algunos esfuerzos por imitarlo a través de la organización masiva instituida para proteger a la República, el Reichsbanner (Estandarte del Reich), que tenía su bandera y sus reuniones multitudinarias, pero cuya carencia de un líder carismático quedó tristemente en evidencia. No hay duda de que, en ocasiones, los *Aufmärsche* (desfiles) del Reichsbanner, con su concentración de banderas, fueron efectivos, pero los discursos, que a veces pronunciaban ministros de la República, solían ser prolongados y aburridos. Además, en ocasiones las reuniones masivas en las que participaban organizaciones deportivas obreras terminaban en tiendas que servían cerveza y tocaban música popular. La mezcla entre las intenciones serias y la socialización empapada en cerveza recuerda los festejos decimonónicos de los coros masculinos o de los clubs de tiro, pero era algo totalmente inapropiado para la acción de masas del siglo XX. Sin embargo, cuando el Reichsbanner se convirtió en el Frente de Hierro (*Eiserne Front*) en 1930, se llevó a cabo un esfuerzo de propaganda de masas mas coordinado. Los discursos cortos se convirtieron en norma y se alentó el diálogo entre el orador y las masas. Sin embargo, el Partido Socialdemócrata se opuso a esos métodos y sospechaba de la nueva dinámica. En consecuencia, el Frente de Hierro siguió siendo una escisión apoyada por la organización deportiva de los trabajadores, los sindicatos y el antiguo Reichsbanner[750]. Fue un pariente pobre en comparación con lo que los comunistas y los nazis llegarían a lograr con sus organizaciones. Un gobierno basado en el debate y el consenso no estaba realmente interesado en aprovechar las tradiciones de un culto nacional que parecía contrario al control racional del Estado.

La importancia otorgada a la racionalidad en los asuntos gubernamentales no podían compartirla quienes habían participado en anteriores festejos nacionales. Además, justo en el momento en que la República de Weimar trataba con poco entusiasmo y sin éxito de instituir su propio festejo, sus enemigos políticos revivían y extendían activamente otras liturgias nacionales. La derecha se enfrentó mediante la nueva política al gobierno parlamentario republicano.

La República no logró aceptar ni la dinámica del nacionalismo ni la política de masas. Sin embargo, después de 1918, la retórica nacional volvió a retomar el ímpetu que la había inspirado antes de la unificación. Mucho antes de que el Segundo Imperio pusiera en peligro la dinámica, importantes grupos de población habían extendido y preservado esa liturgia. Ya hemos mencionado a los gimnastas, a las agrupaciones corales masculinas y a las asociaciones de tiro al blanco. Todas ellas, aun celebrando también sus propios festejos, se manifestaban con frecuencia junto a los monumentos nacionales o formaban parte esencial de las fiestas públicas. De este modo, ellos también se encontraron entre quienes, poco a poco pero sin pausa, fueron dando a la liturgia nacional la forma definitiva que tendría en el Tercer Reich.

Capítulo quinto. Los festejos públicos: el teatro y los movimientos de masas

1 George L. Mosse, «Was Sie Wirklich Lasen: Marlitt, Ganghofer, May», *Popularität und Trivialität*, Bad Homburg, V. D. H., 1974, pp. 101-120.

2 Richard Wagner, citado en Leopold von Schröder, *Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth*, Múnich, 1911, pp. 102-103.

3 George L. Mosse, *The Culture of Western Europe: The Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chicago, 1961, pp. 21 y ss. [Ed. cast.: *La cultura europea del siglo XIX*, y *La cultura europea del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1997].

4 *Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Biddokumenten*, ed. Hans Mayer, Hamburgo, 1959, p. 142.

5 Citado en Klaus Vondung, *Magie und Manipulation, Ideologischer Kult und Politische Religion des Nationalsozialismus*, Gotinga, 1971, p. 173.

6 *Bayreuther Blätter*, 1882, vol. V, p. 8.

7 Julius Petersen, *Geschichtsdrama und nationaler Mythos*, Stuttgart, 1940, pp. 49 y 50.

8 *Ibid.*, p. 49.

9 Mayer, *op. cit.*, p. 143.

10 Véase la p. 103.

11 Mayer, *op. cit.*, p. 161; George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology*, Nueva York, 1964, pp. 203-209.

12 *Bayreuther Blätter*, 1881, vol. IV, p. 10.

13 *Bayreuther Blätter*, 1884, vol. VII, p. 123.

14 Hermann L. Strack, *Das Blut; Glauben und Aberglauben der Menschheit*, Leipzig, 1911. Para la posterior historia literaria del «Santo Grial», véase Johst Hermand, *Von Mainz nach Weimar*, Stuttgart, 1969, pp. 269-298.

15 Vondung, *op. cit.*, p. 174.

16 *Bayreuther Blätter*, 1884, vol. VII, p. 124; von Schröder, citado en Winfried Schuler, *Der Bayreuther Kreis von Seiner Entstehung Bis Zum Ausgang der Wilhelminischen Ära*, Münster, 1971, p. 219.

17 *Bayreuther Blätter*, 1884, vol. VII, p. 168.

18 *Bayreuther Blätter*, 1885, vol. VIII, p. 148 y 149.

19 *Bayreuther Blätter*, 1886, vol. IX, p. 59.

20 *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel, 1888-1908*, Leipzig, 1934, pp. 187 y 312.

21 *Ibid.*, p. 362.

22 *Ibid.*, p. 564; véase también George L. Mosse, «Introduction», Houston Stewart Chamberlain, *Foundations of the Nineteenth Century*, Nueva York, 1968, pp. v-lxiii. A Cosima también le desagradaba la actitud general de Chamberlain hacia el cristianismo, que rechazaba la ortodoxia protestante de la esposa de Wagner. Además, en Bayreuth molestó que el libro careciera de referencias a Wagner. Schuler, *op. cit.*, pp. 121 y ss.

23 Véase *Hitler's Secret Conversations 1941-1944*, Nueva York, 1953, p. 198 [Ed. cast.: *Las conversaciones privadas de Hitler*, Barcelona, Crítica, 2004].

24 Gabriele D'Annunzio, *The Flame of Life*, Nueva York, 1900, p. 124 [Ed. cast.: *El fuego; El inocente, El placer, El triunfo de la muerte, Las vírgenes de las rocas*, Madrid, EDAF, 1974]; para D'Annunzio y la nueva política, véase George L. Mosse, «The Poet and the Exercise of Political Power: Gabriele D'Annunzio», *Yearbook of Comparative and General Literature*, nº 22, 1973, pp. 32-41.

25 Petersen, *op. cit.*, pp. 39 y 41. Petersen creía que ese tipo de teatro era parte esencial del anhelo de un «Tercer Reich», Julius Petersen, *Die Sehnsucht nach dem Dritten Reich*, Stuttgart, 1934, p. 57. Petersen fue un profesor de literatura y filología alemanas nacionalsocialista.

26 Ernst Wachler, «Das Deutsche Theater der Zukunft», *IDUNA Taschenbuch auf 1903*, Berlín, 1903, p. 173.

27 *Ibid.*, p. 175.

28 *Ibid.*, p. 173; Petersen, *op. cit.*, p. 29.

29 Para Wachler, véase George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology*, Nueva York, 1964, pp. 80-82.

30 Wachler, *op. cit.*, p. 172.

31 Friedrich Albert Meyer, *Die Zoppoter Waldoper, ein neuer Weg des Festspielgedankens*, Berlín, 1934, pp. 61, 12, 13, 16 y ss.

32 Petersen, *op. cit.*, pp. 41-43.

33 Wachler, *op. cit.*, p. 174.

34 *Deutsche Bauzeitung*, 1890, vol. XXIV, p. 84

35 Wachler, por ejemplo, prodigó los elogios hacia el teatro de Bayreuth, que carecía de palcos y donde el público no estaba separado por pasillos. Wachler, *op. cit.*, p. 174.

36 Rudolf Mirbt, *Laienspiel und Laientheater*, Kassel, 1960, p. 73.

37 Vondung, *op. cit.*, p. 19.

38 Véase Gottfried Haas-Berkow y Max Gumbel-Seiling, *Totentanz*, Leipzig, 1920. Haas-Berkow fue un importante instigador del teatro lego antes de la Primera Guerra Mundial.

39 Mirbt, *op. cit.*, pp. 29, 15 y 16.

40 *Deutsche Bauzeitung*, 1890, vol. XXIV, p. 83; *Bayreuther Blätter*, 1884, vol. 7, p. 18; Vondung, *op. cit.*, pp. 25 y 26. El dramaturgo era Thomas Westerich.

41 Hans Herrig, *Luxustheater und Volksbühne*, Berlín, 1887, pp. 79 y 400.

42 *Ich Glaube! Bekenntnisse von Hanns Johst*, Múnich, 1928, p. 36.

43 *Ibid*, p. 56.

44 Rainer Schlösser, *Das Volk und seine Bühne*, Berlín, 1936, p. 39.

45 *Hitlerjungens im Kampf*, ed. Rudolf Mirbt, Múnich, 1934, pássim.

46 Schlösser, *op. cit.*, pp. 51, 45 y ss.

47 *Ibid.*, p. 53; Karl-August Götz, «Der Grundsatz des Thingdienstes», *Der Deutsche Student*, diciembre de 1935, pp. 45 y ss., y 693.

48 Wilhelm von Schramm, *Neubau des deutschen Theaters*, Berlín, 1934, pp. 35, 39-40, 41 y 42. Schramm fue durante un tiempo portavoz del «Deutsche Bühne», y también fue novelista, dramaturgo y poeta.

49 Götz, «Der Grundsatz des Thingdienstes», *Der Deutsche Student*, p. 691. Wolfgang Neuschaefer, *Thing am Heiligen Berg*, Mühlhausen, 1935, p. 25; von Schramm, *op. cit.*, pp. 46 y 48.

50 *Ibid.*, p. 5.

51 Véanse las pp. 240-241.

52 Benno von Arendt en *Die Kunst im Dritten Reich*, febrero de 1939, p. 43.

53 Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Múnich, 1934, p. 133 [Ed. cast.: *Mi lucha*, Ávila, 1937?].

54 *Ibid.*, p. 119, 133.

55 Rudolf Kuppe, *Karl Lueger und seine Zeit*, Viena, 1933, pp. 284, 285, 295 y 343.

56 Hitler, *op. cit.*, p. 131.

57 Véase la p. 255.

58 Hitler, *op. cit.*, p. 115.

59 Véase Walter Frank, director del Instituto para la Historia de la Nueva Alemania, en su *Hofprediger Stoecker und die christlichsoziale Bewegung*, Hamburgo, 1935, p. 238.

60 Eugen Schmahl, *Die antisemitische Bauernbewegung in Hessen von der Boeckelzeit bis zum Nationalsozialismus*, Wilhelm Seipel, *Enwicklung der Ntaionalsozialistischen Bauernbewegung in Hessen*, Giessen, 1933, pp. 74, 86, 100.

61 *Ibid.*, pp. 89 y ss., 128 y 121; el mejor análisis general del movimiento de Boeckel es el de Rüdiger Mack, «Antisemistische Bauernbewegung in Hessen», *Wetterauer Geschichtsblätter*, 1967, vol. 16, pp. 3-37.

62 Paul W. Massing, *Rehearsal for Destruction*, Nueva York, 1967, p. 91.

63 *Mitteilungen des Vereins zur Abwehr des Antisemitismus*, 13 de agosto de 1893, nº 33, vol. 3, p. 313.

64 *Mitteilungen*, 29 de enero de 1893, nº 5, vol. 3, p. 34.

65 Schmahl, *op. cit.*, p. 101.

66 Hitler, *op. cit.*, p. 43.

67 *Gott, Freiheit, Vaterland; Sprech-chöre der Hitler-jugend*, Stuttgart, s. d., p. 7.

68 G. Bonet-Maury, *De la signification morale et réligieuse des Fêtes Républiques dans les Républiques modernes*, Dole, 1896, p. 25. También le preocupaba la ineficacia del 14 de julio, *op. cit.*, p. 3.

69 *Ibid.*, p. 25.

70 George L. Mosse, «Caesarism, Circuses, and Monuments», *Journal of Contemporary History*, 1971, nº 2, vol. 6, pp. 176-177.

71 Archivos Nacionales de Francia, BN, 4º G. 1279; G. Bessonet-Faure se quejó de que las fiestas republicanas se limitaran al «défile» de una delegación

delante del presidente. *Les fêtes républicaines depuis 1789 jusqu'à nos jours*, Paris, s. d., escrito entre 1900 y 1914, p. 274.

72 Véase la p. 121.

73 *Zum Verfassungstag*, Berlín, 1931, pp. 5 y 7.

74 Theodor Heuss, *Erinnerungen 1905-1933*, Fráncfort, 1965, p. 167.

75 Hans Grimm, *Warum-Woher-Aber Wohinn*, Lippoldsberg, 1954, pp. 120-121. *Festschrift zur republikanischen Kundgebung mit Banner-Enthüllung, 30 August mit 1 September 1929*, Burghausen A.S., s. l.; Karl Rohe, *Das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold*, Düsseldorf, 1966, pp. 404, 406, 409 y 414.

6. Las organizaciones intervienen

La conjunción de monumentos nacionales y festejos públicos proporcionó los mitos y los símbolos que comprendían una liturgia nacional apropiada para la autorrepresentación nacional. Sin embargo, unos y otros no existían por separado. Durante el siglo XIX y entrado el XX ciertas organizaciones fueron determinantes para la preservación y enriquecimiento de la nueva religión secular. En una época en la que el particularismo dominada la política alemana, los hombres sentían la necesidad de unirse para mantener vivo el amor a la patria.

Durante el último tercio del siglo XVIII comenzó a extenderse por toda Alemania una red de asociaciones especializadas privadas, que pretendían alcanzar dos objetivos: en primer lugar, conseguir los «propósitos ideales» de servicio público y de reforma que emanaban de la nueva conciencia del yo propia de la Ilustración y, en segundo lugar, dar respuesta a demandas sociales, culturales y profesionales. Dichas asociaciones tendían a ser democráticas por su interclasismo, y también patrióticas. Fue típica, por ejemplo, la «Asociación de Científicos y Doctores Alemanes» de 1810, que, a pesar de su denominación, pretendía fomentar la «cohesión interna de los hijos dispersos de la gran patria»[1]. También se constituyeron muchas asociaciones puramente patrióticas; ya hemos mencionado anteriormente la «Asociación alemana» de Arndt. Pero las

más importantes fueron las gimnásticas, los coros y las asociaciones de tiro al blanco. Sin duda, estos fueron los grupos más numerosos y su impacto masivo se mantuvo aún después de conseguida la unidad alemana.

Ya hemos analizado la influencia de Friedrich Ludwig Jahn y de los gimnastas que, en cierto sentido, fueron los pioneros de los ideales de autorrepresentación nacional alemana. «El amor a la patria mediante la gimnasia», según Jahn describió el movimiento, se basaba en el presupuesto de que «en conjunto, la docencia y la vida forman una sola unidad»[2]. La unidad entre el cuerpo y el espíritu era un precepto vital, que se expresaba mediante el tipo ideal siempre presente en toda la estética política de Jahn. Aquí también destacaba el ideal griego de belleza, que idealizaba un cuerpo masculino endurecido y ágil, cuyos contornos hacía particularmente visibles el uniforme diseñado por Jahn para sus gimnastas. Del mismo modo, el carácter de este gimnasta ideal era una combinación de la individualidad y del espíritu *Volkish* de su grupo.

Los gimnastas se consideraban el catalizador de la regeneración nacional. Jahn vinculaba directamente esas ideas con los festejos públicos, que según él y Arndt eran cruciales para el funcionamiento del espíritu patriótico. «Casi todos los festejos populares se han desvanecido porque la gimnasia se ha descuidado o ha degenerado», afirmaba. «En la historia, lo que es memorable se renueva mediante el espectáculo del poder masculino; los honorables hechos de los antepasados se renuevan a través de la competición gimnástica». ¿Por qué era así? «Los caóticos movimientos de un *Volk* no generan festejos, la multitud informe no crea más que la atmósfera de una feria»[3]. Los hechos y símbolos eran esenciales para el mantenimiento de la continuidad en las multitudes, de lo contrario los festejos se convertirían en meras orgías. La creación gimnástica formaba parte del interés de Jahn en la concepción de ritos nacionales válidos, porque se daba cuenta de que estos conducían a la conversión de una muchedumbre caótica en una masa disciplinada, en parte mediante la representación de «actos sagrados».

Esta es la razón por la que incluso los primeros lugares en los se llevaron a cabo ejercicios gimnásticos eran algo más que simples praderas; lo que Jahn denominaba «trabajo y espíritu sagrados» precisaba de un entorno adecuado. Al bosque de Hasenheide donde se desarrollaron las primeras exhibiciones gimnásticas lo llamó «*Tie*», nombre dado a los antiguos lugares de reunión germánicos[4], que incluían espacios tanto para reunirse como para descansar. Dentro de los festivales gimnásticos, había lugar para canciones, toque marcial de trompetas, discursos cortos y llamas sagradas[5]. Pero no para la frivolidad. Cuando los berlineses acudían al Hasenheide a contemplar las volteretas, en realidad estaban peregrinando a un festejo nacional.

Jahn aplicó ese propósito nacional a una organización que, intrínsecamente, podría haberse pasado sin ella. Los coros masculinos y las sociedades de tiro al blanco aplicaron los mismos principios a sus actividades y así se introdujeron en el ámbito de las acciones nacionales, aunque también habrían sobrevivido sin ellas.

Jahn relacionaba a sus gimnastas con el movimiento de las fraternidades, fundado también para expresar el propósito nacional, como otra forma de atraer a la juventud al patriotismo y preservarla de la «enervante pérdida de tiempo, las ensoñaciones perezosas, los deseos lujuriosos y los excesos animales»[6]. En realidad, el festejo del castillo de Wartburg fue una empresa conjunta de los gimnastas y las fraternidades, cuyos miembros hasta cierto punto coincidían. De hecho, lo que clausuró las ceremonias fue una exhibición gimnástica, bien incorporada al ritmo litúrgico de Wartburg. Y así era como Jahn lo deseaba[7].

El movimiento gimnástico fue un éxito desde el principio. En torno a 1818 existían en Prusia alrededor de cien organizaciones con unos seis mil atletas. Puede que en toda Alemania hubiera doce mil gimnastas en esa fecha[8]. Poco a poco, aunque en pequeñas cantidades, los obreros y los artesanos fueron integrándose en el movimiento, que perdió su carácter exclusivamente estudiantil –de clase media y alta–, aunque nunca lo haría del todo[9]. En

1820, las asociaciones gimnásticas fueron proscritas, por considerarse hostiles al régimen prusiano. Pero este ataque no hizo más que incrementar su número de miembros. Pese a algunos contratiempos, la afiliación aumentó rápidamente después de 1848; en 1862 había 134.507 gimnastas; en 1880, 170.315[10]. En el año 1863 encontramos una ordenación por clases sociales, de la que se deduce claramente que la mayoría de los miembros eran artesanos y comerciantes. Los trabajadores manuales e industriales constituían el 6'68 por 100 de los afiliados, mientras que los artistas, académicos y estudiantes no representaban más del 2 por 100[11]. El predominio estudiantil había dado paso definitivamente a una muestra de la población que, sin embargo, aún no era tan equilibrada como la de las corales. Este desglose estadístico puede subestimar la participación de los trabajadores, porque sabemos la aceptación que tuvo entre ellos la gimnasia en las décadas de 1880 y 1890. Cualquiera que fuera la situación, está claro que el entusiasmo gimnástico se había convertido en un movimiento de masas.

Su ideología seguía siendo la de Jahn. Hasta la revolución de 1848 este autor había hecho hincapié en la conciencia nacional así como en la libertad individual y el voluntarismo. Los gimnastas fueron un grupo cohesionado desde el principio: no sólo hacían ejercicios juntos, sino que llevaban el mismo uniforme y, entre ellos, utilizaban el «Du» alemán y el saludo «Heil». Dentro de la sociedad alemana, eran una élite regeneradora en la que los jóvenes se integraban por su propia voluntad. El antiautoritarismo fue un importante principio mientras la lucha hubo de librarse contra los reyes y príncipes reaccionarios alemanes. Como hemos señalado anteriormente, la mayoría de los gobernantes alemanes se oponía a la agitación nacionalista y contaba con el respaldo de la laxa federación alemana dominada por Austria. Pero incluso entonces, el vínculo existente dentro de los gimnastas entre libertad individual, cohesión y nacionalismo era endeble. En general, la liturgia de los festejos subrayaba el simbolismo nacional con el fin de fortalecer esos débiles vínculos; sin embargo, en Wartburg, por ejemplo,

durante la quema de libros también habían estado presentes el antisemitismo y la tendencia a una concepción más autoritaria del mundo[12]. No obstante, para la primera generación de gimnastas, la tendencia al nacionalismo no sólo conllevaba una superación del regionalismo (como las propias exhibiciones gimnásticas hicieron a partir de 1841), sino una pluralidad de tendencias políticas dentro de la organización.

Destacados republicanos como Ludwig Bamberger eran miembros, ya que a los judíos no se les prohibía participar[13]. Al igual que ocurrió en las conmemoraciones de la batalla de Leipzig celebradas por toda Alemania en 1815, la diversidad religiosa era bien recibida si significaba una superación de las diferencias confesionales por el bien de la unidad nacional.

Sin embargo, la revolución de 1848 cambió esta combinación de nacionalismo, libertad y un atisbo de tolerancia. En este momento, los gimnastas siguieron la tendencia de los tiempos y participaron en la reacción antirrevolucionaria. En 1848, Jahn rechazó la violencia, porque se decía que los judíos eran partidarios de una democracia no enraizada en el *Volk*[14]. La idea de *Volk* comenzaba entonces a ocupar un lugar preponderante. La «Liga Gimnástica Alemana» (*Deutsche Turnerbund*), fundada en 1848, proclamaba la «unidad y cohesión del *Volk*»[15]. La libertad ya no se concebía como un valor en sí mismo, sino que era algo que sólo se generaba mediante esa unidad. Los miembros de las sociedades que hubieran sido revolucionarios fueron rechazados.

Ahora los gimnastas pensaban que estaban por encima de todos los partidos políticos. Pero esta actitud no tenía por qué apoyar el statu quo, porque estaba estrechamente relacionada con el progreso del nacionalismo. A lo largo de 1870, éste se mantuvo vivo mediante multitud de festejos, principalmente locales. Pero incluso al establecerse el Segundo Reich, muchos gimnastas pensaron que aún no se había logrado la auténtica unidad. En ocasiones se negaron a participar en la adulación del canciller y del emperador. Además, parece que la libertad individual seguía siendo un

objetivo, puesto que sabemos que en el Reich de Guillermo la unidad y la libertad no avanzaron al mismo ritmo[16]. La unificación lograda en el Segundo Reich les parecía estéril, al igual que sus festejos impuestos desde arriba.

Las exhibiciones gimnásticas siguieron integrando el ejercicio físico con el simbolismo y el ritual nacionales. La pradera gimnástica (Turnwiese) seguía existiendo, pero ahora el «Tie» contenía un auditorio que, construido para la ocasión, se llenaba con un escenario en el que actuaban coros masculinos y que tenía galerías donde estaban las banderas de cada uno de los grupos. Era una sala para el culto, aún no del todo desarrollada en cuanto tal, pese a proporcionar ya un espacio específico para celebraciones gimnásticas nacionales. Esos auditorios también se convertirían en algo habitual en los festivales nacionales de coros masculinos y sociedades de tiro al blanco. Con frecuencia los erigían destacados arquitectos y mostraban un gran dominio de la puesta en escena. Por ejemplo, el complejo levantado para la séptima fiesta gimnástica nacional de Múnich (1889) estaba rodeado por cuatro torres, como las de una fortaleza, coronadas por obeliscos[17]. Las formas clásicas se combinaban con el esplendor y la monumentalidad egipcios, una tradición que, según hemos visto, también apareció en muchos monumentos a lo largo del siglo.

Para variar, en ocasiones una torre de banderas podía dominar los ejercicios. Paul Bonatz construyó una torre de ese tipo para la demostración gimnástica nacional de 1933; se componía de once pisos cubiertos con cien banderas de cada una de las provincias alemanas[18]. Sin embargo, esta configuración era inusual, en comparación con el auditorio más versátil en el que podían cantar coros y representarse funciones patrióticas.

El desarrollo de las sociedades gimnásticas, a partir de los primeros ejercicios realizados en una pradera de las afueras de Berlín, no fue objeto de muchas invenciones; se limitó a ampliar lo que ya existía. No obstante, esas demostraciones fueron capitales para Jahn y sus sucesores. El hecho de que la competición

gimnástica alentaba el desarrollo del tipo ideal alemán, convirtiéndose, y esto era lo fundamental, en parte de la liturgia nacional, era algo que a finales del siglo XIX se tenía perfectamente claro.

En esa época, los monumentos nacionales rivalizaban por convertirse en espacios en los que pudieran celebrarse exhibiciones gimnásticas. Los propios atletas consideraban que la sombra del monumento constituía una entorno especialmente apropiado para sus ritos. No fue por casualidad que Albert Speer comparó el «espacio sagrado» que había bajo el *Niederwalddenkmal* con el «Zeppelinwiese», el estadio de Núremberg en el que tuvieron lugar tantas concentraciones nazis[19]. Ambos proporcionaban un ámbito adecuado para la representación de una liturgia nacional mediante el movimiento y el ritmo. Sin duda, para los gimnastas, era el propio deporte el que determinaba la naturaleza del acto pero, en el Segundo Reich, para muchos patriotas la gimnasia no sólo producía cuerpos templados y, por tanto, buenos soldados, sino que siempre se concibió como un festejo nacional.

Este tipo de nacionalismo se consideraba al margen de la pompa y la solemnidad militares de los festejos oficiales de la época guillermina. Los gimnastas ahondaban en su patriotismo caminando por la campiña alemana. Posteriormente, establecieron contacto con el Movimiento Juvenil Alemán, fundado en 1901, que hizo de esas caminatas una de sus actividades principales. A su vez, dicho movimiento convirtió a Jahn en uno de sus héroes[20]. Los gimnastas compartían con los miembros del Movimiento Juvenil el ideal de nación como expresión del espíritu interno, más que como puro y simple poder exterior; como encarnación de lo «hermoso» en la naturaleza y en el cuerpo humano. Pasear por el campo era un rito en el que coincidían ambos movimientos y que vinculaba el eterno paisaje alemán con el espíritu igualmente eterno de la nación. Los ritos del Movimiento Juvenil se centraban en cantos, danzas y obras teatrales. Para este movimiento, la danza era más importante que la gimnasia, porque sentía que el simple poder había de sublimarse mediante una expresión rítmica, estética,

«poética»[21]. Aquí predominaba lo espiritual, mientras que, para Jahn, lo que tenía auténtico significado era el poder del cuerpo, sobre todo porque lo que él tenía en mente era una auténtica destreza militar. Había que luchar activamente contra la reacción europea surgida del Congreso de Viena, y no sólo ahondando en el espíritu patriótico.

Los gimnastas, al igual que el Movimiento Juvenil, hacían hincapié en la importancia de los grupos pequeños y, a la luz de este hecho, se oponían a los deportes masivos. Cuando, después de 1883, se fundaron grandes asociaciones como los clubs de remeros, nadadores y futbolistas, los gimnastas se mantuvieron al margen[22]. También hubo algunos símbolos comunes a ambos tipos de asociaciones, como las banderas, los fuegos sagrados y los bailes populares. Igualmente, para los dos cantar al unísono era la expresión simbólica de la emoción nacional. Pero es que uno y otro movimiento estaban compuestos de jóvenes y, en consecuencia, ambos tenían una misma visión de sí mismos.

Edmund Neuendorf, uno de los jefes de los gimnastas, también fue líder nacional de una numerosa organización del Movimiento Juvenil (*Wandervogel*) y puede que hubiera muchos otros vínculos personales similares. Sin embargo, estos no fueron nunca tan estrechos como los que había habido con el movimiento de las fraternidades, porque los gimnastas siempre se esforzaron por mantener la integridad de su propia organización. Además, entre ellos, los adultos tuvieron un papel preponderante, bastante alejado del lema del Movimiento Juvenil: «la juventud entre sí misma»[23]. Neuendorf, como cabía esperar, era claramente *Volkish*, aunque al mismo tiempo declaraba que resultaba muy sospechoso que el nacionalismo fuera el puntal manifiesto de un programa electoral. Según él, el nacionalismo era parte esencial del espíritu alemán y el hecho de que se defendiera explícitamente durante el Segundo Reich sólo podía conducir a una superficialidad emocional. Aunque escribió que «Quien no puede odiar nunca podrá amar realmente», impidió que se excluyera a los judíos de su grupo del Movimiento Juvenil[24].

Combinaba el culto místico a la tierra con las ideas de belleza y virtud de Jahn. Merece la pena plantear la perspectiva de Neuendorf, porque es típica de las corrientes enfrentadas presentes en el movimiento gimnástico.

Aunque la organización gimnástica alemana se enfrentó a los atletas austriacos por la exclusión de los judíos, se condenaba no obstante cualquier «internacionalismo»[25]. En consecuencia, a partir de 1892 surgieron organizaciones gimnásticas obreras independientes y opuestas a las de los gimnastas tradicionales. Sin embargo, como veremos, éstas siguieron compartiendo con la organización matriz la inclinación hacia el culto y el ritual que parecía inherente a la gimnasia alemana, al margen de que se orientara a la regeneración nacional o a la justicia social. Después de 1918, los gimnastas de la Deutsche Turnerbund originaria acentuaron el militarismo de su tradición mediante sus actividades antirrepublicanas, su recogida de firmas contra la Paz de Versalles y su apoyo a la Liga Naval Alemana y a la Asociación de los Alemanes en el Extranjero[26].

Naturalmente, esta hostilidad hacia la República condujo a una renovada insistencia en el culto. Los gimnastas opusieron sus propias celebraciones a festividades de la República de Weimar como el Día de la Constitución. Se honró la memoria de Hermann el alemán en el bosque de Teutoburgo y, con gran aparato, se colocó un busto de Jahn en el *Walhalla*[27]. Ahora las demostraciones gimnásticas iban acompañadas de una hora especial dedicada al culto. Evidentemente, dicho elemento siempre había formado parte de las concentraciones, pero ahora se ampliaba a reuniones nocturnas especiales, a las llamadas sesiones de «gimnasia espiritual», en las que todo el mundo participaba, recitando antiguas sagas germánicas o cuentos de hadas, y relatando acontecimientos del pasado alemán.

Al mismo tiempo, cada vez se practicaban más la música y las danzas populares[28]. Se suponía que esas veladas debían contrastar con las reuniones cerveceras que con frecuencia habían acompañado en el pasado a las concentraciones de gimnastas. Debían recuperar una «humanidad germánica auténticamente de bien»[29].

En 1927 Neuendorf proclamó que «Según Jahn, la gimnasia formaba parte de una visión del mundo y debe serlo de nuevo»[30]. Políticamente, la visión del mundo de Jahn se vinculaba ahora con el Partido Nacional Alemán, de talante conservador, y no con los nacionalsocialistas. Lo mismo ocurrió con los tiradores. Pero fue la derecha *Volkish* del Partido Nacional Alemán la que atrajo a los gimnastas. Sin embargo, los nazis consiguieron hacer algunos avances dentro de la organización; sin duda, en 1930 muchos de los dirigentes locales se habían afiliado al partido. El propio Neuendorf lo hizo en 1932[31].

Hitler comprendió perfectamente la importancia que, como fuerza, tenían los gimnastas en la vida alemana. El 30 de julio de 1933 asistió a la demostración gimnástica de Stuttgart, junto a von Papen y Goebbels, y halagó a los atletas, diciendo que eran el mejor ejemplo de las fuerzas vivas del *Volk*. Aunque en 1933 Neuendorf, para entonces nazi, era el «jefe» de los gimnastas, no todo les iba bien. Como muchas otras organizaciones, ésta quiso mantener su propia identidad, incluso dentro del Tercer Reich. Pero, naturalmente, le resultó imposible, y cuando en 1933 H. von Tschammer und Osten se convirtió en jefe del Reichssport, no tardó en hacerse también con el poder entre los gimnastas[32]. La Deutsche Turnerbund se vio primero sometida al control nazi y en 1938, después de un respetable intervalo temporal, fue completamente disuelta. Ese fue el destino de todas esas organizaciones, ya fueran de gimnastas, coros masculinos o tiradores, que durante más de un siglo tanto habían hecho para conformar la liturgia nacional y preservarla.

La gimnasia había sido uno de los crisoles de la formación de la conciencia nacional alemana. En las fronteras del Reich, en Austria y los Sudetes, el espíritu gimnástico era agresivamente nacionalista. En 1880, los gimnastas austriacos introdujeron un párrafo de contenido ario en sus estatutos y la Liga Gimnástica Austriaca estaba cerca del pangermanismo de Georg von Schönerer. Después de la guerra, Konrad Henlein convirtió la Liga Gimnástica Alemana de los Sudetes en el punto de reunión del movimiento

Volkish. Reestructuró la organización según el principio de autoridad y trató de defender la «hombría y una actitud heroica ante la vida»[33]. Pero la gimnasia también fue más allá de Alemania y de los alemanes. El equivalente checo de los gimnastas de los Sudetes de Henlein, el movimiento Sokol, adaptó la teoría y las prácticas de los atletas germanos a sus propios fines nacionales, incorporando sus festejos y símbolos. Del mismo modo, en el tránsito al siglo XX, los judíos habían formado sus propias sociedades, que se convirtieron en foros de debate del sionismo, un nacionalismo que también buscaba orígenes espirituales. De hecho, los gimnastas hebreos citaban palabras de Arndt: «El espíritu se alza de entre las llamas» y repetían que los judíos anhelaban la «libertad y la patria»[34]. Pero esa patria era el *Volk* judío. No obstante, junto a las canciones yidish se revivieron viejos héroes como Geibel, Uhland o Scheffel, representantes literarios de la conciencia alemana[35].

De este modo, la gimnasia tuvo una función igualmente importante en toda Europa Central; preservó y extendió la convicción de que la mejor forma de expresar la conciencia nacional es mediante liturgias y símbolos, utilizando los festejos y sus entornos. Pero las organizaciones gimnásticas no fueron las únicas de importancia para el desarrollo de la nueva política. También hubo otras que, incluyendo a una muestra representativa de la población, realizaron ciertos rituales y mostraron determinados símbolos como expresión de su patriotismo; de ellas, los coros masculinos y las sociedades de tiro al blanco fueron las más determinantes.

II

Los coros masculinos llegaron a desempeñar un importante papel dentro de las ceremonias nacionales. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, no se podía celebrar ninguna inauguración de un monumento nacional sin ellos. Formaban parte esencial de la liturgia nacional e hicieron su propia aportación a su desarrollo. La

revitalización de la canción popular a comienzos del siglo XVIII había sentado los cimientos de esta evolución, pero sus orígenes inmediatos residían en la búsqueda cultural realizada por la burguesía en la época de la Ilustración, así como en la decadencia de la música eclesiástica a comienzos de ese siglo. Aunque en esta época los coros de iglesia burgueses dejaron de estar de moda, las comunidades pietistas más pequeñas seguían haciendo hincapié en el carácter central que tenía la canción en su culto religioso. La «comunidad de la hermandad» (*Brüdergemeinde*) cultivaba las canciones sencillas y, a comienzos del siglo XIX, su ejemplo serviría para volver a insistir en la necesidad de cantar durante los servicios protestantes[36]. No obstante las canciones netamente eclesiásticas y la música de iglesia se vieron relegadas al ámbito puramente religioso, aunque siguieron influyendo en las actividades de los coros seculares y, durante la primera parte del siglo XIX, se entonaron en muchos festejos nacionales.

Cuando se inició el nuevo siglo, lo ideal era que la persona culta no sólo lograra apreciar a los clásicos, sino que también tuviera gusto musical. Se había puesto de moda cultivar la propia voz y cantar junto a otros amigos en el propio círculo social. Entre las actividades domésticas ahora se incluían las actuaciones musicales y, por la tarde, las muchachas se sentaban a cantar en torno a la mesa de la merienda[37].

A las academias de música se les exigía que enseñaran y refinaran el arte del canto. La más famosa, la Singakademie, se fundó en Berlín en 1790 y su influencia se expandió por toda Alemania, llegando también a Rusia y Francia[38]. En 1809, Karl Friedrich Zelter fundó su círculo de canto berlinés (el *Liedertafel*), donde los hombres se reunían fuera de casa con el fin de cantar juntos. Ésta fue la primera coral alemana sin ningún tipo de vínculo eclesiástico. La época de su fundación fue también la de la invasión napoleónica y, desde el principio, el círculo de canto tuvo un tono intensamente patriótico. Sin embargo, el carácter de la asociación era exclusivo: pertenecer a él también otorgaba prestigio social. De hecho, hasta

1909 nunca llegó a tener más de 190 miembros[39]. Esto se debió a que Zelter quería establecer una sociedad burguesa y nacional consolidada en la que el canto fuera una prolongación de la domesticidad de la burguesía. Tal como señalaba el círculo de canto de Mannheim en torno a 1810, «Las formalidades y circunstancias de la vida burguesa son nuestro sustento»[40].

Esos estrechos horizontes se vieron ampliados por Hans Georg Nägli (1773-1836), quien, muy al margen de Zelter, fundó círculos de canto en Suiza en la década de 1800. Pretendía crear un gran movimiento musical burgués y, por lo tanto, estableció una diferencia más clara entre el canto privado y el público. Decía que la música debe abandonar sus confines domésticos para convertirse en un instrumento general de cultura y de educación. Nägli luchó contra la fragmentación de la vida musical en círculos pequeños y exclusivos, porque estos impedían la «aparición de una actividad privada dentro de la pública». Su extenso círculo trató de ayudar en la creación de una «publicidad decente, refrescante y patriótica»[41]. La función que se reservaba a dichos coros en el futuro saltaba más a la vista en las formulaciones de Nägli que en los objetivos de Zelter, más exclusivamente patrióticos.

La exclusividad burguesa que estos precursores del movimiento coral masculino defendieron inicialmente habría de cernirse sobre su desarrollo futuro. A lo largo de su historia se enfrentaron con el problema de romper sus estrechos límites y convertirse en organizaciones auténticamente nacionales. Iban a sufrir presiones para abandonar su exclusivismo y encuadrar dentro de su órbita a todo el pueblo, para utilizar su arte con el fin de desempeñar una función importante en la liturgia nacional. Mediante las canciones, la vida musical había de fundirse con la social, y el impulso patriótico estuvo presente desde el principio. En cierto sentido, los que cantaban juntos también vivían juntos, siempre bajo el ímpetu de la lucha por la liberación nacional.

No hay duda de que las canciones más populares del periodo no fueron privativas de los círculos de canto. Todo el mundo hizo

suyos los cantos de liberación nacional, no sólo un sector de la población. Debían cantarse en medio del paisaje germano: en los bosques o incluso en los cafés de los parques berlineses. Las canciones apelaban a la unidad nacional y exigían que su mensaje se difundiera a todo aquel que pudiera ayudar a lograrla.

Un sorprendente ejemplo del poder patriótico del canto lo proporciona «El vigía del Rin» (*Die Wacht am Rheim*). La canción, basada en un poema de un oscuro funcionario, fue escrita en 1840, cuando parecía que Francia estaba a punto de llevar sus fronteras hasta el Rin. Inmediatamente, «El vigía del Rin» se convirtió en una de las melodías más populares de la desunida nación, no solo en Renania, sino en toda Alemania, y se cantaba –según nos dicen los contemporáneos– en los salones de las casas y en las calles. La canción se tornó en un símbolo que servía a las masas para compartir su entusiasmo por la patria[42]. Las agrupaciones corales masculinas no podían hacer oídos sordos a ese fenómeno, máxime cuando las canciones de las guerras de liberación (muchas compuestas por Arndt) ya habían alcanzado una duradera popularidad.

Aunque los miembros de estas sociedades eran generalmente burgueses, desde el principio incorporaron a diversas clases sociales. Durante la primera mitad del siglo XIX se constituyeron algunos coros masculinos. Probablemente, el primero de ellos fuera el «Singgesellschaft» de Meigen, constituido en 1801, que, al principio, se atuvo al cantoral protestante. Hacia la década de 1840 cantaba en ferias de lugares vecinos[43]. Sin embargo, tales comienzos, en el mejor de los casos, fueron esporádicos. La revolución de 1848 supuso una interrupción para las actividades de los coros masculinos, de manera que fue durante las décadas de 1850 y 1860 cuando finalmente reaparecieron como asociaciones fuertes y duraderas[44]. La unidad nacional se había visto frustrada y ahora la misma dinámica que había inspirado la lucha contra Napoleón se trasladaba al anhelo de unir a los divididos alemanes. ¿Qué mejor instrumento para este propósito que las canciones populares o las de liberación nacional? Los coros participaban en festejos

nacionales, pero incluso sin esos ritos sus reuniones semanales o mensuales reforzaban el espíritu patriótico.

En el ámbito local, ciertas sociedades comenzaron a desarrollar un ritual. Al principio daban conciertos públicos o se limitaban a celebrar veladas sociales para sus miembros, pero no tardaron en tener una bandera, que era consagrada con la participación de toda la población. Incluso en municipios pequeños como Ettenheim (de unos 19.000 habitantes) celebraban festivales y concursos de canto que también atraían a comunidades cercanas. En Ettenheim, por ejemplo, en 1896 uno de esos festivales se inició con un servicio religioso e incluyó una procesión, conciertos, concursos de canto y bailes. En ocasiones participaban las asociaciones de gimnastas y de veteranos; en Ettenheim los coros masculinos estaban estrechamente vinculados a los bomberos y su fuerza nacía de ellos[45]. Parece que los coros no perdían oportunidad de actuar, en ferias, demostraciones de tiro, carnavales y tabernas[46]. El impulso patriótico y nacional, especialmente fuerte en estos coros fundados después de 1848, siempre estuvo en primera línea[47].

Sólo era cuestión de tiempo que muchas de las corales constituyeran una sola organización, dejando de lado a los exclusivos círculos de canto. La convocatoria hecha en 1862 para formar la «Asociación Coral Alemana» (*Deutsche Sängerbund*) subrayaba la necesidad de unidad entre las «tribus germánicas» y de colaboración para alentar la fuerza y el poder de Alemania[48]. La asociación promovió festivales anuales y concursos de coros que pronto se convirtieron en festejos nacionales. Los coros desfilaban por las ciudades con banderas y emblemas (el roble alemán también estaba presente), escuchaban discursos y poemas patrióticos en el auditorio del festival y entonaban sus cantos. Con frecuencia, las sociedades de tiro al blanco y los gimnastas se les unían en la celebración de estas «Sängerfeste», que no tardaron en parecer manifestaciones masivas.

Sin embargo, en 1871, cuando la unidad alemana se convirtió en realidad, los coros se enfrentaron a los mismos problemas que los festejos y los monumentos nacionales. Las tradiciones

de exclusivismo burgués amenazaban con volver a manifestarse. Esto no significa que después de 1871 se hiciera caso omiso del público, sino que éste se vio relegado a la categoría de espectador. Los coros masculinos siempre habían dado conciertos públicos, pero esta forma de entretenimiento volvió a saltar a la palestra. Las agrupaciones corales comenzaron a aceptar miembros que ya no participaban en sus actividades musicales. A consecuencia de ello, el aspecto puramente social de sus reuniones fue cobrando cada vez más importancia. Al mismo tiempo, los que actuaban ya no cantaban con una sola voz, sino que practicaban armonías musicales cada vez más complejas[49] que, durante los conciertos, impresionaban al público, aunque esto suponía que la gente ya no podía participar. La publicación oficial de la Sängerbund trató sin éxito de frenar esta corriente. Se condenaron los conciertos privados que no llevaran el canto al *Volk*[50]. La función del coro como parte del culto nacional se veía seriamente amenazada.

Además, las divisiones sociales del Segundo Imperio Alemán llegaron a tener un importante papel. Ya en la década de 1850, los judíos habían fundado sus propias agrupaciones corales, porque hacía tiempo que había pasado la época en la que les instaban a unirse a los cantos de conmemoración de la batalla de Leipzig[51]. Sin embargo, pese a las grandes fisuras que estaban resquebrajando el Segundo Reich, gran parte de las corales contenía a una muestra representativa de la población. Con todo, leemos quejas constantes sobre la formación por parte de cada profesión de su propio coro, con los profesores y los panaderos en vanguardia[52]. Además, las clases altas ya no participaban activamente en las agrupaciones corales. Gran parte de sus integrantes eran artesanos, pequeños comerciantes y trabajadores[53]. Esta combinación se mantuvo intacta aún después de que trabajadores socialdemócratas comenzaran a constituir sus propios coros y fundaran en 1894 la «Asociación Coral Obrera». Pero, aún así, muchos trabajadores se mantuvieron fieles a la Deutsche Sängerbund original. Aunque su base social se redujo, nunca se convirtió en una exclusiva organización pequeñoburguesa. Es

difícil encontrar datos de afiliación, pero sí sabemos que en 1895 formaban parte de la organización unos 82.000 intérpretes[54].

El énfasis en el nacionalismo aumentaba al mismo tiempo que las agrupaciones corales se enfrentaban a estos problemas. La devoción por la nación era lo que mantenía unidos a los diferentes grupos corales, a través del recuerdo de su papel en la lucha por la unificación. Ahora, durante el Segundo Imperio, ese patriotismo se reducía con demasiada frecuencia a canciones entonadas en «cómodas» veladas complementadas con cerveza, bailes y distracciones ligeras. Pero, en realidad, las asociaciones nunca se replegaron a su propio círculo; participaban constantemente en acontecimientos nacionales de todo tipo, como la celebración del sexagésimo cumpleaños de Bismarck en 1875 o la inauguración de la mayoría de los monumentos nacionales. A veces se unían a los gimnastas y a las asociaciones de tiradores con el fin de planear un festival, como ocurrió por ejemplo con ocasión de la conquista de Metz (1870) o en el Sedanstag (1877)[55]. Hermann el cheruskano (Arminio) era una de las figuras favoritas de estos coros. Una obra coral destinada a conmemorar el aniversario de la batalla del bosque de Teutoburgo gozó de gran popularidad[56].

A través de su periódico, la Deutsche Sängerbund trató de promover nuevas y antiguas canciones patrióticas; sus páginas estaban llenas de anuncios de tales composiciones. El emperador Guillermo II era consciente de su continuo y «respetable» patriotismo y él mismo intentó componer obras para coro masculino. Sin embargo, no tuvo éxito, porque incluso el *Sängerzeitung* las criticó, considerándolas «no siempre muy afortunadas», aunque hasta cierto punto se enorgullecía de que el emperador también cantara[57]. Ahora las canciones de liberación eran escasas, siendo sustituidas por cantos de alabanza aceptables para el sistema. Sin embargo, las Sängerfeste mantuvieron el rito nacional tal como se había practicado antes de la unificación.

Las agrupaciones corales austriacas también formaron parte de la Deutsche Sängerbund; en 1912, de unos 160.000 miembros,

30.000 intérpretes eran austriacos[58]. Estos hombres no habían accedido a la unidad nacional incorporándose al Reich: para ellos, la lucha por la liberación nacional aún seguía siendo una realidad. Las agrupaciones corales austriacas trataron de dar nuevos bríos a la Bund. Aún consideraban que el canto era un arma revolucionaria y escribían a sus hermanos alemanes relatándoles la «ola de agresividad de los eslavos», exhortándoles a mostrar más amor por el *Volk*[59]. El antisemitismo tuvo un papel definitivo en los coros austriacos, que excluían a los judíos, mientras que en Alemania se evitaba deliberadamente esta cuestión. Los austriacos, que se hacían oír con mucha frecuencia, recordaban a los coros alemanes que, cualesquiera que fueran los límites nacionales, no debían olvidar la misión de incluir a todo el *Volk*[60].

Las agrupaciones corales alemanas siguieron basándose en preocupaciones nacionales posteriormente, durante la dividida República de Weimar. Trataron entonces de fomentar la unidad de todos los alemanes de acuerdo con su antigua tradición. De este modo, las agrupaciones no sólo mantuvieron a los coros austriacos dentro de la organización, sino que incluyeron a todos los alemanes que vivían en el extranjero. De hecho, los coros visitaban a las comunidades alemanas del exterior con el fin de fortalecer el sentido de pertenencia al *Volk*[61]. Ahora la Sängerbund reivindicaba su posición por encima de los partidos políticos y deseaba una Alemania tan libre de divisiones como ella misma. Los coros, decían, servían a toda la patria[62].

La atribulada República de Weimar parece haber dado nuevos bríos a los coros y a sus festivales. Cuarenta mil hombres y mujeres asistieron al celebrado en 1924 y la propia Sängerbund contaba con 500.000 miembros en 1925[63]. Sin embargo, el orgullo de situarse por encima de los partidos políticos no significaba necesariamente deslealtad hacia la República. Los coros participaban en el «Día de la Constitución» del mismo modo que habían participado en celebraciones similares durante el Imperio[64]. Quizá la tradición de apoyo al sistema fuera lo suficientemente fuerte como para

superar cualquier abierto antirrepublicanismo. De hecho, la República concedió subvenciones a la Sägerbund[65]. También habría que señalar que, al contrario que los tiradores y los gimnastas, los coros masculinos siempre habían participado en toda clase de festejos locales, políticos y no políticos: su amor al canto dejaba las lealtades políticas en un segundo plano. Este hecho también debe tenerse en cuenta a la hora de analizar su actitud hacia la República, en la que su capacidad de adaptación al nuevo régimen difirió enormemente de la de los demás grupos.

Sin embargo, las agrupaciones corales siguieron celebrando festivales patrióticos como el aniversario de la inauguración del *Hermannsdenkmal* y alababan a Bandel, considerándolo digno sucesor del propio Hermann. A los alemanes, según nos dice la Deutsche Sängerbund les encanta admirar a una figura heroica[66]. Los monumentos nacionales deben recordarnos la conciencia de la unidad nacional, sobre todo en épocas en las que no hay un líder nacional. Tales sentimientos apenas podían sustentar positivamente a la República, incluso cuando se hallaba en sus años de mayor tranquilidad y estabilidad. La Sängerbund conservó sus tradiciones guillerminas durante la República de Weimar, aunque sin adoptar una postura abiertamente hostil hacia el nuevo régimen y llegando incluso en ocasiones a colaborar con él. Las sociedades de gimnastas y de tiradores, tan estrechamente vinculadas a los coros a través de sus festejos y del patriotismo común, no hicieron este tipo de concesiones a la República alemana.

Inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, la música coral se amplió hasta convertirse en una nueva manifestación artística. Erich Streubel fundó la «obra de movimiento coral» (*chorisches Bewegungsspiel*) en la que, mediante la combinación de música y movimiento, los coros podían utilizarse para conseguir efectos dramáticos. El movimiento estructurado de todo un coro concedería toda una nueva dimensión a su participación en el culto nacional. Se podrían utilizar «coros rítmicos» para fundir la música y la representación visual[67]. Sin embargo, dentro de este

género, la música solía quedar en segundo plano. El propio Streubel estaba influido por las llamadas obras rítmicas (*Bewegungsspiele*), que, a partir de 1919, hicieron hincápié en el movimiento colectivo para simbolizar la trama. La danza moderna tuvo un papel en este sentido, porque subrayaba el papel del movimiento rítmico y la consiguiente unidad grupal. Esos coros cantaban y se movían, pero también dialogaban con un único orador: una especie de intercambio entre el sacerdote y los fieles. Streubel describía una obra con la siguiente secuencia: en rítmico movimiento, los coros entonan cánticos y los transmiten; los heraldos recitan versos, y los altavoces anuncian canciones que se pide al público que cante. Alrededor de una década después, el teatro *Thing* nazi haría suya la «obra de movimiento coral» por su especial eficacia a la hora de simbolizar la comunidad racial y nacional[68].

Ahora, las actuaciones de los coros se convertían en obras teatrales o mejor en auténticos ritos litúrgicos. En ocasiones, la música tendía a desvanecerse completamente y su lugar lo ocupaban los llamados coros hablados. Las palabras de la liturgia destacaban con mayor claridad y las canciones más largas podían sustituirse por frases concisas del coro. Como veremos más adelante, el movimiento obrero fue pionero en este sentido. Sus celebraciones masivas posteriores a la Primera Guerra Mundial fueron un vivo ejemplo de esta liturgia. Al principio, los nazis utilizaron los coros hablados con profusión, sin dejar de reconocer que los comunistas los habían desarrollado[69]. Pero el estilo no tardó en revelarse artificial y resultaba difícil encontrar obras que pudieran utilizarse para este propósito. Además, parece que el propio Hitler, con su pasión por la ópera, prefería los dramas musicales a estos «dramas recitados»[70]. No obstante, la parte hablada del coro siguió formando parte de la doxología de las concentraciones de masas nazis, mientras que la obra coral, como tal, pasó a un segundo plano.

Los coros siguieron funcionando de forma más tradicional, aunque entablaran diálogos con un orador o con las propias masas. Eran tan esenciales para el rito del culto nacional como lo habían

sido siempre. A lo largo del tiempo, la combinación entre música y texto litúrgico había constituido un elemento fundamental de las ceremonias sagradas. Los nazis llegaron incluso a utilizar órganos para subrayar su aliento devocional y el propio Hitler ordenó que se instalara un órgano gigante en el Palacio de Congresos de Núremberg[71]. El papel de los coros en los festejos nacionales, bastante lejos del atribuido al canto colectivo en la mayoría de las concentraciones nazis, llegó a su apogeo durante el Tercer Reich.

Cuando los nazis llegaron al poder, la Sängerbund confiaba en seguir desempeñando su función habitual en los festejos nacionales como organización independiente. De hecho, al principio participó en celebraciones revitalizadas como el Día de la Cosecha o la Fiesta del Trabajo[72]. La Sägerbund trató de adaptarse al nuevo régimen haciendo hincapié en cantos tradicionales y patrocinando concursos de *Volkslieder* (canciones populares). Pero la tradición de los conciertos y el exclusivismo seguían siendo fuertes, pese a los esfuerzos de los dirigentes por combatir tales prácticas. Los nazis habían criticado las armonías a cuatro voces, tan de moda entonces, porque impedían la intervención popular en los cantos corales. Se hizo un llamamiento al «canto abierto» en el que todo el mundo pudiera participar[73]. La Sängerfest de 1933 fue calificada de «hora sagrada para todos los alemanes», más allá de los partidos, pero, a pesar de su retórica, esta afirmación levantó sospechas entre los nazis[74]. Cortejaron abiertamente a esta importante organización; Wilhelm Frick, como ministro del Interior, y también Rudolf Hess, garantizaron a la Sängerbund que las agrupaciones corales nazis no competirían con ella. En 1933 Hitler recibió a los líderes de la Sängerbund. Su odiado rival, la agrupación coral obrera, fue liquidado[75].

Sin embargo, a pesar de esos gestos, algunos jefes de coros volvían la vista con pesar hacia la República de Weimar, en la que lograron el apoyo de un Estado que ahora estaba siendo lentamente desechado. Las agrupaciones corales nacionalsocialistas sí continuaron existiendo y dominando la liturgia de su partido. De

hecho, cuanto más se utilizaban los coros nazis, más se integraba la Sängerbund en las agrupaciones nacionalsocialistas. Alfred Rosenberg se hizo cargo de la organización en 1934, cuando Hitler le encargó la supervisión ideológica del Partido Nazi[76]. Rosenberg puso especial interés en la forma y el contenido de los festejos públicos y editó una publicación dedicada al asunto. En sus manos, se permitió que la Sängerbund fuera languideciendo lentamente. En el preciso momento en que la función tradicional del coro masculino se veía aupada a una auténtica orgía de cantos, la organización se diluyó para entrar a formar parte de la liturgia nazi.

Los nazis se ocuparon de que los coros masculinos se libraran de su pasado «burgués». Tuvieron que renunciar a los conciertos, así como a sus propios festivales (aunque esto no ocurrió hasta 1939); se vieron obligados a servir a la comunidad en ritos cúlticos y, finalmente tuvieron que abolir los concursos de coros y la concesión de premios[77]. Con esto se intentaba que los coros masculinos retomaran sus orígenes históricos anteriores a la fusión entre unión social y propósito nacional. Poco cabe sorprenderse de que los nazis hicieran hincapié en la participación de los coros en ritos como la «ceremonia matutina», que ocupó el lugar de la práctica cristiana. Pero también concibieron coros que sustentaran la disciplina necesaria para las «acciones de combate» de la comunidad del *Volk*.

Los coros tuvieron que abandonar gran parte de su repertorio clásico: el *Volkslied* ocupó el lugar de los grandes compositores alemanes[78]. A los propios nazis les molestaba cierto tipo de música coral tradicional. Por ejemplo, la «Oración holandesa de acción de gracias» debía transformarse, pese a haber sido tradicional desde la fundación de los coros y a cantarse en casi todas las ceremonias nacionales. Ponían objeciones a la frase «Dios el justo» y al final, «Dios danos libertad». Descubrieron que esta versión de la plegaria había sido adaptada por un judío a partir de ediciones de comienzos del siglo XVI, y para ellos la conclusión fue que el énfasis en la justicia era típicamente judío y que dividía al *Volk* entre buenos y malos según ideas preconcebidas. El carácter de canto patriótico de «Dios

danos libertad» fue ridiculizado, a pesar de haberse considerado especialmente relevante en ritos nacionales anteriores a la unificación[79]. Ahora los hombres se levantaban para rezar ante «Dios padre» y terminaban pidiéndole apoyo contra todos sus enemigos[80]. Pero nada es más difícil de cambiar que una forma litúrgica ya consolidada. «Dios el justo» se mantuvo incluso en un libro oficial nazi de canciones populares, aunque la llamada a la liberación fue totalmente eliminada[81]. Los nazis, que habitualmente captaban el significado de los festejos y de la liturgia, fallaron en esta ocasión, incluso en sus propias celebraciones.

Pero ese fracaso fue algo infrecuente y de ello puede dar fe el éxito de los festejos nazis y de su organización de masas. El coro masculino fue utilizado eficazmente en sus nuevas y antiguas manifestaciones. En las celebraciones nazis se integraron con igual éxito otras organizaciones tradicionales de orientación nacional. La relación entre los gimnastas y la Sängerbund era muy estrecha. Hacia finales de 1920, el periódico oficial de la agrupación coral estaba gestionado por el *Turnerzeitung* (*Periódico gimnástico*)[82]. Igualmente íntimas eran las conexiones con las sociedades de tiro al blanco[83]. Las tres organizaciones gustaban de recordar la declaración hecha por Bismarck en el sentido de que las sociedades de tiro, los gimnastas y los coros masculinos habían hecho una aportación esencial a la unidad alemana. Y se enorgullecían enormemente del siguiente verso: «*Turner, Sänger and Schützen sind des Staats beste Stützen*» (Los gimnastas, los cantantes y los tiradores son el principal apoyo del Estado)[84].

III

Las sociedades de tiro al blanco (*Schützengesellschaften*) se fundaron después de 1800. Las de regiones como Renania las alentó la ocupación francesa, que quiso crear una milicia ciudadana[85]. En otros lugares hacían sus prácticas de tiro en defensa de la liberación alemana respecto a los franceses y, finalmente, las sociedades

renanas se unieron al esfuerzo nacional. Esas entidades estaban constituidas por pequeños grupos locales; con frecuencia, existían múltiples asociaciones de tiro al blanco en una sola ciudad o pueblo. Múnich, por ejemplo, contaba con una en 1812, 16 en 1870 y 206 en 1914. Después de la Primera Guerra Mundial su número volvió a reducirse y la misma ciudad tenía unas 65 de este tipo después de que los nazis tomaran el poder[86]. Al igual que los coros masculinos, las sociedades de tiro se expandieron por toda Alemania y quizá fueran aún más populares en los pueblos y en el campo.

No se limitaban a hacer prácticas de tiro y a patrocinar concursos. Las consideraciones sociales eran importantes, y no sólo el hecho de beber cerveza o vino y tener reuniones agradables. Algunas sociedades crearon también fondos de pensiones para sus miembros. Fueron organizaciones «estables» desde el principio y generalmente establecían vínculos con alguna dinastía principesca, de modo que el príncipe se convertía en su presidente honorario[87].

Las sociedades de tiro existentes en las regiones católicas solían acentuar el componente religioso, quizá en memoria de los gremios medievales con los que en ocasiones se identificaban. Sus festejos se combinaban frecuentemente con procesiones religiosas y, de hecho, en algunas de ellas era obligatorio pertenecer a alguna parroquia[88]. Aquí volvemos a encontrar de nuevo la conjunción de sentimiento religioso y conciencia nacional que, sin embargo. esta vez iba más allá de la mera asistencia a la iglesia o de la adaptación de la liturgia cristiana a propósitos políticos. Los estatutos del gremio de tiradores de Bonn pueden servirnos de ejemplo. En 1840 encarecían la participación en los festejos patrios y, al mismo tiempo, solicitaban a los tiradores que glorificaran la religión y, especialmente las fiestas eclesiales. A continuación, los estatutos hacían un llamamiento para que sus miembros practicaran el tiro con el fin de fortalecer la comunión social y divertir al *Volk*. Finalmente, hacían hincapié en el mantenimiento del orden burgués[89].

Esta mezcla de patriotismo, orgullo de clase media, unión social y regocijo se refleja también en los estatutos de otras sociedades.

Sin embargo, dentro de las regiones protestantes, se prescindió con frecuencia del componente religioso. Entonces, ¿eran éstas organizaciones abiertamente burguesas? Incorporaban a gran cantidad de miembros de zonas rurales que no pertenecían a la clase media pero que quizá imitaran sus modales y su moral. Sin embargo, a partir de la década de 1850, una cierta cantidad de trabajadores entró a formar parte de las sociedades de tiro[90], que eran burguesas en su insistencia en el orden político jerárquico, en la socialización y en la alegría que propugnaban, pero no necesariamente en su composición social. Sin embargo, sus textos vinculan al burgués con el *Volk*. En 1865, por ejemplo, una de sus publicaciones reclamaba que el «Bürger» (ciudadano de clase media) despertara de su letargo para poder tomar las armas en defensa de la patria, pero a renglón seguido señalaba que un ejército debe surgir de todo el *Volk*[91]. Parece que los tiradores se equiparaban al *Volk* y a las clases medias.

Las sociedades de tiro al blanco también constituyeron su propia organización nacional en 1862, casi al tiempo que se hacía el llamamiento para fundar la Sängerbund alemana. Aunque se celebraban concursos nacionales de tiro al blanco cada dos años, seguían existiendo festejos regionales, que también proliferaron enormemente (véase el frontispicio de este libro y la lámina 14). Friedrich Theodor Vischer, que asistió en Fráncfort al festejo en el que se fundó la organización, nos ha dejado una gráfica descripción dividida en dos partes: los concursos de tiro y la fiesta propiamente dicha. Junto al edificio en el que se producía el ruidoso tiroteo había un auditorio. En su interior tuvo lugar un banquete, que siempre formaba parte de todas estas celebraciones (incluidas las de las agrupaciones corales). Se pronunciaron discursos patrióticos pero también se representó una obra festiva titulada *Germania*. Para terminar, todos los asistentes cantaron al unísono dirigidos por tiradores tiroleses[92].

Esta celebración y las posteriores carecían de componente religioso. No hay duda de que la asistencia a la iglesia siguió siendo importante en las regiones católicas, pero allí donde los protestantes y los católicos se mezclaban las reuniones se convertían en laicas.

¿Eran esos festejos ritos cúlticos? Para Vischer eran realmente actos políticos, no sólo reuniones políticas[93]. El ánimo de la gente y su activa participación en los acontecimientos eclipsaban los discursos. La descripción que hace Vischer de la celebración muestra claramente que el éxito del orador dependía de su presencia, no de lo que tuviera que decir. De hecho, apenas se le podía oír por encima del ruido reinante en el auditorio y, en cualquier caso, el contenido patriótico de su discurso debía de ser tan familiar que, en realidad, nadie tenía necesidad de escucharlo.

El conferenciante, al igual que la obra festiva o el canto en grupo, era un símbolo. Los oradores de la antigüedad y de las primeras épocas de agitación a favor de la unidad alemana habían impresionado al público por el contenido de sus alocuciones. Pero ahora un discurso debía ser efectivo aún antes de pronunciarse; su situación dentro del conjunto de la puesta en escena era lo que garantizaba su éxito y el de toda la celebración[94]. Lo mismo podía decirse de cada una de las concentraciones de cantores y gimnastas. En la década de 1860, a lo sumo, hablar en esos acontecimientos había perdido en gran medida su tradicional función comunicativa y había entrado a formar parte del ritmo litúrgico de la ocasión.

Las «Schützenfeste», al igual que las fiestas de coros y gimnastas, también surgían de la tradición de los auténticos festejos nacionales. Sin embargo, su liturgia no se había elaborado con claridad. Los propios tiradores calificaban sus festejos de «nacionales». Se nos dice que una Volkfest alemana no sólo debe significar diversión, sino que ha de tener un centro ideológico. En la segunda reunión de tiradores celebrada en Bremen en 1865, éste era una Germania de gran tamaño. En un festejo anterior, dicho símbolo se había colocado en lo alto del templo en el que se guardaban los premios[95]. Ahora la estatua se situaba justo delante de la puerta de entrada, cerca de la sala que contenía las banderas. De manera que el símbolo de la unidad nacional estaría rodeado por banderas de los diversos territorios alemanes, en representación de las asociaciones de tiro locales.

El entorno de estos festejos se fue formalizando cada vez más. Todo el terreno en el que se desarrollaba la celebración se convertía en una sola unidad espacial, a veces mediante la construcción de una gran entrada en forma de portón de castillo medieval. El auditorio para el festejo, el *Gabentempel* (donde se guardaban los premios) y la sala de banderas eran recintos especialmente diseñados por arquitectos famosos[96].

Sin embargo, a pesar de todo eso, la celebración aún no representaba una total unidad; la frivolidad y la diversión, oficialmente reprobadas, no habían dejado de estar presentes. Los concursos de tiro interrumpían las ceremonias y la diversión personal continuaba siendo una importante razón para acudir a estos actos. La cerveza corría con libertad y con frecuencia el lugar estaba rodeado de puestos de comida, bebida y juegos. Esos festejos eran tanto ritos nacionales como ferias. Los banquetes tampoco eran el entorno más propicio para el desarrollo de una liturgia nacional (Jahn ya había condenado el carácter antipatriótico de los estómagos llenos), aunque con frecuencia habían proporcionado el marco para reuniones patrióticas, no sólo en Alemania sino en Francia.

Las sociedades de tiro continuaron sus actividades hasta el Segundo Imperio Alemán sin grandes cambios, sosteniendo al sistema y recibiendo su apoyo. Su actitud hacia la República de Weimar fue diferente a la de la Sängerbund; le fue hostil desde el principio. En 1922, por ejemplo, su periódico oficial alababa la camaradería existente entre los tiradores, que demostraba que el nuevo espíritu de los tiempos no había penetrado en sus filas. De hecho, ahora los tiradores instituyeron «veladas patrióticas», parecidas a las creadas por los gimnastas en la misma época. Pero, a diferencia de éstas, las de los tiradores proporcionaban entretenimiento al aire libre: coros masculinos, orquestas y bailes. La *Gemütlichkeit* de clase media se combinaba con el patriotismo, pero en Baviera su publicación oficial admitía que los «tiradores, en su mayoría, proceden de las clases medias»[97]. La disciplina militar también era un tema recurrente. Los tiradores alababan a Albert Leo Schlageter, el héroe nazi caído en la lucha

contra la ocupación francesa del valle del Ruhr. En 1923, uno de sus líderes, de pie frente a la estatua de Bavaria, en Múnich, declaró que ante tal heroísmo había que dejar las banderas a media asta, mientras una banda entonaba la canción titulada «Buen camarada»[98].

Naturalmente, en una Alemania derrotada, las sociedades de tiro subrayaban la necesidad de estar preparados militarmente. Sin embargo, a la sombra del nacionalsocialismo, fueron más allá de las palabras y en 1933 celebraron concursos de tiro en Baviera en honor de las derechistas Fuerzas Libres, a los que asistieron sus dos líderes, von Epp y Escherich[99]. Estos bucaneros fueron bien recibidos por los tiradores; habían tratado de luchar contra los polacos en la frontera oriental alemana y, además, habían sofocado la revolución izquierdista de Múnich. Las sociedades de tiradores también creían estar por encima de los partidos políticos, apoyando al «hombre germánico» que disfrutaba del uso de las armas, pletórico del espíritu, la camaradería y el amor a la patria de los teutones[100]. En 1932, a medida que se agudizaba la crisis de la República, las sociedades se lamentaban de la «Umsturz», la revolución alemana de 1918, y deseaban que un milagro pudiera borrarla[101].

Su actitud era más reaccionaria que nacionalsocialista. Los vínculos que desde sus inicios habían forjado con dinastías y príncipes, y que se extendieron a lo largo del Segundo Imperio, reafirmaban su influencia. La mayoría de los tiradores siguieron siendo monárquicos de corazón. A diferencia de los cantores, parecían haber conservado sólo a unos pocos de sus integrantes obreros y, después de la guerra, se convirtieron realmente en lo que siempre habían sido: una organización predominantemente de clase media y rural. Parece que la juventud se mantuvo al margen de las sociedades de tiradores aún antes de la Primera Guerra Mundial. Además, la práctica del tiro era cara, puesto que había que poseer rifles y otros instrumentos. Sin duda, esto redujo aún más su número de miembros[102]. Por lo que sabemos, sus festejos, que en muchos casos contaron con la participación de coros masculinos, no tuvieron relación alguna con celebraciones republicanas.

Cuando los nazis llegaron al poder los jefes de la asociación de tiradores declararon que ésta no tenía que demostrar su posición nacional emitiendo una proclama[103]. Los tiradores participaron en la ceremonia en la que Hitler puso la primera piedra de la «Casa del arte» de Múnich en 1933 y en el Día del Trabajo nazi desfilaron con banderas y uniformes[104]. Sobre todo, trataron de ganarse el favor nazi subrayando la importancia del «pueblo armado» al que sin duda las sociedades habían hecho una aportación[105]. Sin embargo, los nazis les dirigieron las mismas críticas que habían vertido sobre las agrupaciones corales masculinas: eran demasiado exclusivas, se parecían excesivamente a una «Verein» (asociación). Todo ello a pesar de que tales organizaciones siempre se habían esforzado en que sus tiros fueran dirigidos a pájaros artificiales o simples blancos («pistola libre»), lo cual requería menos destreza y significaba que podía participar más gente[106]. Trataron de conseguir lo mismo que las agrupaciones corales al abolir el canto a cuatro voces. Sin embargo, como tanto la práctica del canto coral como la del tiro precisaban de habilidades especiales, esos intentos solieron terminar en fracaso, sobre todo al aumentar la dificultad de las competiciones premiadas. De este modo, el conjunto del público se siguió viendo apartado de ellas.

En consecuencia, los intentos de popularización fueron en vano. En 1934 los nazis forzaron un cambio en la organización de las sociedades de tiro, aumentando el control que ejercía la Deutsche Schützenbund. Después se hicieron ellos mismos con el control de dicha organización. Al igual que había pasado con los coros masculinos, también los tiradores fueron integrados en el Estado nazi, y sus más de tres mil organizaciones fueron puestas a disposición del ejército[107]. Las tareas que desempeñaron en los ritos nacionales pasaron a ser menos importantes en sí mismas que como servicio a la formación militar. Los nazis proyectaban que esta sumisión a los fines castrenses sólo se prolongaría durante el rearme y la guerra. Los planes de Martin Bormann, secretario del *führer* y poderoso hombre del Reich, eran acabar integrando a los

tiradores en los festejos de los pueblos, que rendían homenaje a las costumbres y tradiciones locales[108]. No obstante, el papel de los tiradores en la liturgia del Tercer Reich fue secundario. Desfilaban y participaban, pero, a diferencia de los coros masculinos, no ayudaron a marcar la pauta.

Sin embargo, al ser una nutrida asociación patriótica, sí fue un ejemplo de cómo organizar a las masas. Junto a los gimnastas y los cantores, formaron una numerosa agrupación patriótica que, durante más de un siglo antes de la llegada de los nazis al poder, apoyó los ritos nacionales y participó en ellos. Sus celebraciones, como Vischer había subrayado, no eran los típicos mítines políticos, sino actos que sin duda ayudaron a conformar y preservar el culto nacional.

IV

La idea de movimiento, de proceso, que acompañó a elementos dispares y los unificó fue esencial para el adecuado funcionamiento de los festejos nacionales. En este sentido, ¿qué podía ser más apropiado que la introducción de la danza? Los bailes populares siempre se había utilizado para llenar el «espacio sagrado». El Movimiento Juvenil Alemán había hecho hincapié en que la danza tenía un carácter liberador para el cuerpo y que lo ponía en contacto con el rito del cosmos[109]. Sin embargo, la aparición del movimiento de danza contemporánea tras la Primera Guerra Mundial comenzó a tener un impacto propio y destacado en el culto nacional durante la década de 1920. Aunque no fuera en absoluto un auténtico movimiento nacional en el sentido de incorporar a una muestra representativa de la población, sus principales características –canto, ritmo y movimiento físico– vinculaban la danza contemporánea tanto con las agrupaciones corales como con las gimnásticas; además, estas características se prestaban tan fácilmente a las ceremonias cúlticas que su impacto, a pesar del número relativamente escaso de adeptos, fue considerable.

Durante las demostraciones de tiro, la multitud seguía siendo tan caótica como sin duda lo había sido anteriormente en el festejo de Hambach. El espacio y el movimiento debían fundirse para formar una unidad litúrgica con participación masiva. La danza contemporánea mostraba interés en esa unidad y no es sorprendente que Albert Speer, organizador de tantos festejos nazis, se sintiera atraído por Mary Wigman, una de las fundadoras de la danza contemporánea[110].

Mary Wigman, al igual que todos los iniciadores de la danza contemporánea, hacía tanto hincapié en el movimiento corporal como en el espacio en el que el cuerpo se proyectaba. El bailarín, según sostenía Wigman, forma el espacio que hay a su alrededor, que no es un entorno existente, sino un lugar de carácter irracional, creado por la expansión de los ritmos del baile que disuelven todo lo que es meramente corpóreo[111]. Wigman creía de verdad en la eficacia del baile individual, sobre todo cuando se traslada a un grupo grande de bailarines. Sin embargo, la manera más eficiente de formar un espacio y de crear una atmósfera era mediante grupos, «coros danzantes que hacen una declaración». Esos coros danzantes se convertían en símbolos, en un grupo de seres humanos que se fundía en uno solo al mover el cuerpo con un único propósito[112]. La formación del espacio a través del movimiento rítmico de dicho grupo fue fundamental para la danza contemporánea, tal como se practicaba en la década de 1920. Al intento de crear un espacio válido se añadió la preocupación por la iluminación. Wigman declaró que la luz debía tener igual peso que la danza, la música y las palabras[113].

De igual importancia para el desarrollo de los conceptos de espacio y movimiento fue la gimnasia rítmica que Émile Jacques-Dalcroze practicó, antes de la Primera Guerra Mundial, en su escuela de ritmo, música y cultura física de la ciudad jardín de Hellerau. Dalcroze (1865-1950) había comenzado como intérprete y profesor de música en Ginebra, pero a partir de 1911 se instaló en la ciudad jardín experimental (la primera de Alemania) en la que el ar-

quitecto Heinrich Tessenow levantó un auditorio para su escuela. En Dalcroze había influido Isadora Duncan, pero el énfasis de ésta en la liberación del cuerpo respecto a las convenciones no le satisfacía. En lugar de ello, trató de imponer una nueva disciplina de baile basada en la música y el ritmo. «Poner orden en los movimientos (del cuerpo) significa educar el espíritu para el ritmo»[114].

Dalcroze también creía que la luz era un factor clave en la formación del espacio. En este sentido, el teatro al aire libre había sido un pionero, pero su luz era natural y no estaba sometida a la disciplina de la creatividad artística. La luz no sólo debía ayudar a formar el espacio sino que también tenía que subrayar la belleza del cuerpo humano, lo cual no debía hacerse resaltando al individuo (como en el teatro), porque eso destruiría el efecto comunitario[115]. La danza de Dalcroze era de grupo y su autor elogiaba Hellerau por tener un espíritu comunitario. Dalcroze mantenía que se debía forjar un vínculo artístico entre los propios bailarines, y entre estos y el público[116]. La obra *Orfeo y Eurídice* de Gluck fue del agrado de los alumnos de Hellerau y también de Wigman. En ella la luz y la sombra podían utilizarse de forma simbólica; las Furias danzan en la mística luz del averno mientras Orfeo y Eurídice luchan por alcanzar la luz del día[117].

Al final, Dalcroze fracasó en Hellerau, aunque sus teorías fueron retomadas por el internado de Gustav Wynecken en Wickersdorf, así como en los Estados Unidos[118]. No obstante, sus ideas y las de Wigman eran similares. Evidentemente, la preocupación de ambos por el espacio, el movimiento y la luz tenía cualidades litúrgicas. De hecho, tanto Wigman como Dalcroze consideraban que sus danzas eran ritos que generaban un ánimo completamente diferente al producido por el refinamiento técnico del ballet tradicional. Mary Wigman hablaba del «cuento de hadas de la danza» y pensaba que su versión de la «Danza de la muerte» era el punto álgido de sus creaciones[119]. Este tipo de danza, además de espacio y de luz, estaba impregnado de un movimiento preñado de simbolismo. El público y los actores tenían que compartir el mismo ánimo.

Fue Rudolf von Laban, después de la Primera Guerra Mundial, el que sacó la danza contemporánea de los auditorios y los teatros en los que generalmente se representaba para elevarla al ámbito de los festejos. Le había impresionado la «contención festiva» de los desfiles militares, pero al ser un estrecho colaborador de Wigman quería fundir esta impresión con la teoría de la danza contemporánea del momento. Lo que se necesitaba era una manifestación artística que hiciera hincapié en «los movimientos y saltos comunitarios, en el paso festivo y en la carrera viril»[120]. Las danzas debían ser «coros de movimiento», un concepto que Wigman y Dalcroze compartían, y dichos coros debían proporcionar a los bailarines una «experiencia común de alegría en el movimiento», según Laban[121]. Para él, la esencia de la danza radicaba en su carácter festivo[122] y, de hecho, los demás habían calificado sus montajes de «festivales de danza». Al igual que ellos, Laban sentía que un ánimo festivo fomentaría el espíritu comunitario entre los intérpretes y los espectadores, y que, en consecuencia, éste contrastaría con la indolencia y la glotonería de la vida cotidiana[123].

El sentido tradicional que se otorgaba a esos festejos apenas podía haber encontrado una expresión más concisa. Laban practicaba con el ejemplo. Viajó por el país organizando festivales para diversos grupos. Le interesaban especialmente los de los trabajadores, porque los adeptos a la danza contemporánea eran progresistas desde el punto de vista político. Sin embargo, Laban ofrecería también sus servicios a otros muchos grupos. A través de él llegaron al gran público los ideales de espacio, luz y símbolo, siempre combinados con la disciplina del ritmo y los «coros de movimiento». Siempre que Laban recibía el encargo de organizar un festival comenzaba por preparar un coro de movimiento para él y, en ocasiones, también ensayaba coros hablados. A estos grupos se les enseñaban movimientos comunes, sobre todo una forma de caminar festiva. Su idea fundamental era crear alegría en la experiencia común del movimiento y así «conquistar el espacio»[124].

Laban, al igual que Wigman y Dalcroze, fundó su propio teatro de danza y se convirtió en profesor de ballet de los teatros estatales prusianos. Resulta interesante señalar que también trabajó en Bayreuth y que los pocos bailes escritos por Wagner le influyeron profundamente. Pero en 1936 tuvo que abandonar Alemania para exiliarse en Inglaterra, y allí fue donde continuó su trabajo a través del Ballet Joos. Mary Wigman sí llegó a participar en la Olimpiada Juvenil celebrada en Berlín en 1936, donde produjo algunas danzas corales; después guardó silencio también, apareciendo únicamente para una actuación de despedida en 1942[125]. Sin embargo, pese a las diferencias políticas de estos artistas con el nacionalsocialismo, los nazis siguieron fomentando este tipo de baile. En 1934, la Reichskulturkammer (Cámara de Cultura del Reich), patrocinó un «Festival de Danza Alemana» dedicado al baile contemporáneo. La organización cultural de Alfred Rosenberg proclamó que la «danza del movimiento» era un importante elemento en la creación de cualquier festejo[126].

El nacionalsocialismo también utilizó una tradición afín en conjunción con la danza contemporánea, la de la «gimnasia estética» de François Delsarte (1811-1871), que ya había hecho adeptos a finales del siglo XIX. Esta escuela trataba de producir «movimientos nobles» que contrastaran con el nerviosismo y la inquietud modernos. Todo movimiento corporal había de basarse en un pensamiento claramente definido; la energía moral debía impulsar el movimiento físico. Se condenaban los movimientos súbitos, porque la teoría, además de contención, pretendía generar armonía y disciplina internas[127]. El propio Delsarte era una persona peculiar que había pasado del saintsimonianismo al cristianismo. Su sistema alcanzó gran popularidad en los Estados Unidos, pero también alentó los «movimientos festivos» sobre los que Laban había escrito. A causa de su disciplina e idealismo, el sistema había sido recomendado a comienzos de siglo por la Comisión Central para el Deporte Popular y Juvenil[128].

Movimientos de masas como el nacionalsocialismo tuvieron un interés fundamental en los principios de espacio y de movimiento;

al final, esto hizo que demandaran una mejor preparación gimnástica para los bailarines (algo que la danza contemporánea ya había incluido en su currículum). Ahora también se decía que la gimnasia alentaba un «principio de belleza superior», no por sí misma, sino en conjunción con la teoría de la danza[129]. Ya en 1902 se proclamaba que tal combinación producía alegría en un cuerpo hermoso, una alegría que era esencial para apreciar el concepto de belleza derivado de los griegos[130]. El propio padre Jahn había planteado ideas similares. La belleza se veía una vez más relacionada con el culto nacional y se suponía que, al combinar gimnasia y danza, se materializaba en el hombre. Sin duda, esta tradición del pasado proporcionó a la danza contemporánea una respetabilidad nacional mayor de la que podrían haber logrado sus fundadores.

La importancia de la danza contemporánea como rito litúrgico no necesita de más demostración. No hay duda de que los ejemplos castrenses desempeñaron un importante papel en el método nacionalsocialista de organizar a las masas. Sin embargo, hay buenas razones para que Albert Speer y otros personajes del Tercer Reich se vieran atraídos hacia esta manifestación artística. Era necesario que las celebraciones nazis se fundamentaran en el interés por el espacio, la comunidad, la disciplina del movimiento y, no en menor medida, el ritmo. También resulta significativo que algunos de los interesados por los festejos nazis también se vieran atraídos por el jazz de Paul Whiteman[131] y por *Rhapsody in Blue**. Whiteman, que practicaba el «jazz sinfónico» con bandas enormes, era conocido como el «rey de los directores de orquesta». Aquí también se integraban el ritmo y los nuevos usos de la iluminación en la actuación del grupo. La danza contemporánea combinaba igualmente el espacio, el movimiento de los coros y la iluminación de forma novedosa. Evidentemente, algunos experimentos lumínicos nazis eran puramente pragmáticos.

* Obra de George Gershwin cuya composición fue encargada por Whiteman y estrenada en Nueva York en 1924 (*N. del T.*).

Albert Speer concibió la cúpula de luz que presidía la reunión de miembros del partido celebrada en el aeródromo de Tempelhof en 1935, después de considerar los condicionantes del terreno con el que tenía que trabajar y de observar las luces de los sistemas antiaéreos en el cielo[132]. Sin embargo, las ideas sobre la luz que hemos analizado en este capítulo ejercieron a pesar de todo una clara influencia en la representación de muchas ceremonias nazis.

Se estaban asentando los fundamentos de un nuevo estilo político. Todas las asociaciones que hemos examinado tuvieron su función, atrayendo cada vez más a la gente hacia la participación en festejos y ritos litúrgicos. La danza contemporánea aportó más elementos de cohesión, sobre todo en la década de 1920. Pero aún no se habían colocado todos los cimientos de la completa liturgia que los nazis utilizarían. El desarrollo final se vio estimulado también por el movimiento obrero. Aunque ya nos hemos referido aquí y allá a este componente, su contribución al desarrollo de la nueva política merece una observación más atenta. Pero antes debemos volver sobre nuestros pasos, comenzando con el desarrollo que tuvo la forma litúrgica entre los trabajadores de la segunda mitad del siglo XIX.

Capítulo seis. Las organizaciones intervienen

1 Thomas Nipperdey, «Verein als Soziale Struktur in Deutschland im Späten 18 und Frühen 19 Jahrhundert», *Geschichtswissenschaft und Vereinswesen Im 19 Jahrhundert*, Gotinga, 1972, p. 36, n. 100. Hubo otras organizaciones profesionales que también alentaban una «conciencia nacional alemana». Irmline Veit-Brause menciona las de filólogos y naturalistas. *Die deutsch-französische Krise von 1840*, discurso inaugural, Colonia, 1970, p. 124.

2 Friedrich Ludwig Jan y Ernst Eiselen, *Die Deutsche Turnkunst*, Berlín, 1816, pp. 236 y 253.

3 *Ibíd*, p. xvii.

4 *Ibíd*, p. 203.

5 Por ejemplo, en el «Turntag» destinado a celebrar el aniversario de la batalla de Leipzig, *Friedrich Ludwig Jahns Werke*, ed. Carl Euler, Hof, 1887, vol. 2, p. 878.

6 Jan y Eiselen, *op. cit.*, p. 252.

7 Willi Schröder, *Burschenschaftsturner in Kampft um Einheit und Freiheit*, Berlín, 1967, pp. 183 y 185.

8 *Ibíd*, p. 286; Edmund Neuendorf, *Die Deutsche Turnerschaft 1860-1936*, Berlín, 1936, p. 7.

9 Schröder, *op. cit.* p. 287.

10 Neuendorf, *op. cit.*, p. 52 (algunas fuentes dan la cifra de 529.000 miembros en Alemania y Austria en 1896).

11 *Ibíd*, p. 37.

12 El propio Jahn sugirió la quema de libros, Schröder, *op. cit.*, p. 197.

13 *Neuendorf, op. cit.*, pp. 144 y 23.

14 *Ibíd*, p. 14.

15 *Ibíd*, p. 23.

16 *Ibíd*, p. 46.

17 *Deutsche Bauzeitung*, 1889, vol. II, p. 444.

18 Paul Bonatz, in *Kunst der Nation*, 1 de mayo de 1933, p. 1.

19 Conversación con Albert Speer, 16 de marzo de 1972.

20 Neuendorf, *op. cit.*, p. 162.

21 Karl Seidelmann, *Bund und Gruppe als Lebensformen Deutscher Jugend*, Múnich, 1954, p. 294.

22 Neuendorf, *op. cit.*, p. 176.

23 Jurgen Dieckert, *Die Turnerjugendbewegung*, Stuttgart, 1968, p. 22.

24 *Ibíd.*, pp. 26 y 29.

25 Neuendorf, *op. cit.*, pp. 139 y 146.

26 Dieckert, *op. cit.*, p. 21.

27 Neuendorf, *op. cit.*, p. 215.

28 Dieckert, *op. cit.*, p. 49.

29 *Ibíd*, p. 49.

30 Neuendorf, *op. cit.*, p. 218.

31 Dieckert, *op. cit.*, p. 94.

32 Véase Neuendorf, *op. cit.*, pp. 247 y ss. Neuendorf no escribió este último capítulo de su libro; los nazis lo escribieron por él, Dieckert, *op. cit.*, p. 94.

33 Konrad Henlein, *Reden und Aufsätze zur Völkischen Turnbewegung, 1928-1933*, Karlsbad, 1934, p. 112.

34 *Jüdisches Vereins-Liederbuch*, editado por Ausschuss der Jüdischen Turnerschaft, Berlín, 1911, p. 29.

35 *Ibíd*, pp. 38 y 99 (las canciones yídish aparecían en alemán).

36 Christoph Albrecht, *Schleiermachers Liturgik*, Gotinga, 1963, pp. 79 y 100.

37 Eberhard Preussner, *Die bürgerliche Musikkultur*, Kassel y Basel, 1935, p. 126.

38 *Ibid.*, pp. 128 y 129.

39 *Hundert Jahre Männergesangverein "Arion" u 1829*, Nuevo Brandeburgo, 1929, pp. 19-20 y 22.

40 Hans Staudinger, *Individuum und Gemeinschaft in der Kulturorganisation des Vereins*, Jena, 1913, p. 62.

41 Preussner, *op. cit.*, p. 141.

42 Veit-Brause, *op. cit.*, pp. 125-127.

43 Rudolf Haase, *Geschichte des Solinger Chorwesens*, Colonia, 1956, p. 9

44 *Der Männerchor* (1926), vol. II, Heft 2, s. l.; *Festbuch des Männer-Gesangverein Ettenheim 1862-1912*, Ettenheim, s. l., p. 5.

45 *Festbuch... Ettenheim*, pp. 4, 6 y 8; véase también «Festprogramm 1912».

46 Hildegard von Radzibor, *Untersuchungen zur Musikgeschichte der Stadt Düren*, Colonia, 1969, p. 63.

47 Preussner, *op. cit.*, p. 134.

48 Citado en *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes*, Dresde, 1926, p. 2.

49 Staudinger, *op. cit.*, pp. 92 y 94-95.

50 *Deutsche Sängerbundeszeitung*, 7 de abril de 1909, vol. I, p. 250.

51 Staudinger, *op. cit.*, p. 102.

52 *Deutsche Sängerbundeszeitung*, 7 de abril de 1909, vol. I, p. 251.

53 Staudinger, *op. cit.*, p. 97.

54 *Die Sängerhalle*, 17 de enero de 1895, p. 25; pese a que algunas asociaciones, como la *Concordia* de Mannheim, iban teniendo cada vez más de obreros, todas siguieron constituyendo un comité integrado por la realeza, los nobles y la alta burguesía para actuar de juez en sus concursos. Staudinger, *op. cit.*, p. 105.

55 Por ejemplo, *100 Jahre Vereinsgeschichte des Männergesangvereins* «Liederkranz» *Oldenburg-OLD*, s. l., 1956, pp. 14, 18 y 20.

56 *Deutsche Sängerbundeszeitung*, 27 de enero de 1909, vol. I, p. 651.

57 *Ibid.*, p. 67.

58 *Deutsche Sängerbundeszeitung*, 5 de enero de 1910, vol. II, p. 4.

59 *Ibid.*, 22 de febrero de 1910, vol. II, p. 156.

60 *Ibid.*, 4 de enero de 1911, vol. III, p. 3.

61 *Hundert Jahre Männergesangverein «Arion» u 1829*, Nuevo Brandeburgo, 1929, p. 80.

62 *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes*, Dresde, 1926, p. 19.

63 *Ibid.*, pp. 20 y 83.

64 *100 Jahre Vereinsgeschichte* ... «Liederkranz» *Oldenburg*, p. 89.

65 *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes*, Dresde, 1933, p. 44.

66 *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes*, 1926, p. 102.

67 Erich Streubel entrevistado en *Kunst der Nation*, 1 de diciembre de 1933, p 1.

68 *Ibid.*, p. 2; véase, por ejemplo, Will Reeg, *Tag deutscher Stämme, Chorisches Spiel für die deutsche Jugend*, Mühlhausen, i. Thur., s. d., pp. 3, 12 y 16. Para el *Thing*, véanse las pp. 115-116.

69 *Gott, Freiheit, Vaterland, Sprech-Chöre der Hitler-Jugend*, Stuttgart, s. d., p. 7.

70 Hans Severus Ziegler, *Adolf Hitler aus dem Erleben dargestellt*, Gotinga, 1964, pp. 60-61.

71 Klaus Vondung, *Magie und Manipulation, Ideologischer Kult und Politische Religion des Nationalsozialismus*, Gotinga, 1971, p. 146.

72 *Fränkische Sängerzeitung*, 15 de mayo de 1936, vol. II, pp. 106-110.

73 Georg Götsch y Ludwig Klebetz, *Männerchor oder Singende Mannschaft*, Hamburgo, 1934, pp. 12 y 16.

74 *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes*, Dresde, 1933, p. 44.

75 *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes*, 1934, pp. 79, 80 y 81.

76 *Ibid.*, p. 81.

77 Götsch y Klebetz, *op. cit.*, p. 21, n.

78 *Fränkische Sängerzeitung*, 15 de mayo de 1936, vol. II, p. 106.

79 *Jüdische Rundschau*, 9 de enero de 1934, p. 3.

80 *Singkamerad, Liederbuch der Deutschen Jugend*, editado por Reichsamtleitung des Nationalsozialistischen Lehrerbundes, Múnich, 1934, pp. 23 y 24.

81 *Nationalsozialistisches Volks-Leiderbuch mit Noten*, ed. Bernhard Priewe, Berlín-Schöneberg, 1932, pp. 33-34.

82 *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes*, Dresde, 1926, p. 52.

83 Participaron y actuaron en las *Schützenfeste*, por ejemplo, *Festlatt des Bundeschiessens 1865*, Bremen, 23 de julio de 1865, s. p.

84 Citado en Wilhelm Ewald, *Die Rheinischen Schützengesellschaften*, Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalspflege und Heimatschutz, Heft I, septiembre de 1933, p. 70.

85 *Ibid.*, p. 66.

86 *Wir Schützen*, ed. Wilhelm Ewald, Duisburgo, 1938, p. 296.

87 Véase *Bayrische-Schützenberbands Zeitung*, 15 de abril de 1933, nº 16, s. p.

88 Ewald, *op. cit.*, p. 76.

89 *Ibid.*, p. 210.

90 *Ibid.*, p. 71.

91 *Fest-Blatt des Zweiten Deutschen Bundesschiessens*, Bremen, 25 de junio de 1865, p. 10.

92 Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge, Neue Folge*, Stuttgarg, 1863, Heft 4, pp. 20, 30 y ss.

93 *Ibíd.*, p. 36.

94 Véase Hans Mayer, «Rhetorik und Propaganda», *Festschrift zum achzigsten Geburtstage von Georg Lukacz*, Neuwied, 1965, pp. 122-124.

95 *Fest-Blatt des Zweiten Deutschen Bundesschiessens*, 18 de junio de 1865, p. 13.

96 Festplatz für das X Deutsche Bundesschiessen, *Deutsche Bauzeitung*, 1890, vol. 24, pp. 339 y 362.

97 *Bayrische Schützenzeitung*, 6 de enero de 1922, nº 1, p. 2; *ibíd.*, 27 de enero de 1922, nº 4, p. 1, *ibíd.*, 10 de marzo, de 1922, pássim.

98 *Vereinigte Deutsche Schützen-Zeitung*, 6 de julio de 1923, nº 27, p. 5.

99 *Bayrische Schützen-Verbands Zeitung*, 21 de octubre de 1933, nº 43, p. 1.

100 *Vereinigte Deutsche Schützen-Zeitung*, 27 de julio de 1923, p. 1.

101 *Bayrische Schützen-Verbands Zeitung*, 2 de enero de 1932, nº 1, p. 2.

102 Ludwig Thoma, *Gesammelte Werke*, Múnich, 1922, pp. 536 y 537 (para una crítica general de las *Schützevereine* antes de 1914, véanse las pp. 536-540).

103 *Bayrische Schützen-Verbands Zeitung*, 15 de abril de 1933, nº 16, p. 1.

104 *Ibíd.*, 14 de octubre de 1933, p. 1; *ibíd.*, 29 de abril de 1933, nº 18, p. 1.

105 *Ibíd.*, 30 de septiembre de 1933, p. 2.

106 *Ibíd.*, 29 de abril de 1933, p. 1.

107 En 1923 había tres mil organizaciones de ese tipo. *Bayrische Schützenzeitung-Vereinigte Deutsche Schützen-Zeitung*, 6 de julio de 1923, vol. XXXI, p. 2. No he logrado obtener datos de afiliación de fechas posteriores.

108 Oskar Söhngen, *Säkularisierter Kultus*, Gütersloh, 1950, p. 53.

109 Adam Ritzhaupt, *Die «Neue Schaar» in Tübingen*, Jena, 1921, p. 28.

110 Declaraciones de Albert Speer a George L. Mosse, II. Enero de 1972, p. 2.

111 Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart, 1964, pp. 12 y 13 [Ed. cast.: *El lenguaje de la danza*, Barcelona, Ediciones del Aguazul, 2002].

112 *Ibíd.*, pp. 17, 22 y 23,

113 *Ibíd.*, p. 89.

114 Jacques-Dalcroze, *Rythmische Gymnastik*, Neuchatel, 1906, vol. I, p. xiii.

115 Karl Storck, *E. Jacques-Dalcroze, Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*, Stuttgart, 1912, p. 81; E. Jacques-Dalcroze, en *Der Rythmus: Ein Jahrbuch*, Jena, [1]1911, p. 49.

116 Storck, *op. cit.*, p. 85; *Der Rythmus*, p. 50.

117 Wigman, *op. cit.*, p. 23.

118 Max von Boehm, *Der Tanz*, Berlín, 1925, p. 128.

119 Wigman, *op. cit.*, p. 93; Mary Wigman, «Tänzerisches Schaffen der Gegenwart», *Tanz in dieser Zeit*, ed. Paul Stefan, Viena y Nueva York, s. l., p. 5.

120 Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, Dresde, 1935, pp. 191 y 52.

121 *Ibíd.*, p. 194.

122 *Ibíd.*, pp. 108-109.

123 *Ibíd.*

124 *Ibíd.*, pp. 191 y 188.

125 *Ibíd.*, p. 213; Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, p. 87. Siguió creando danzas dramáticas hasta 1961.

126 *Kunst der Nation*, 1 de noviembre de 1934, p. 1.

127 *Jahrbuch für Volks und Jugendspiele*, 1902, vol. II, pp. 86, 87 y 91.

128 *Ibíd.*, pp. 91 y 113.

129 *Jahrbuch Deutscher Tanzer 1937*, Berlín, 1937, p. 19.

130 *Jahrbuch für Volks und Jugendspiele*, 1902, pp. 55 y 57.

131 Declaraciones de Albert Speer a George L. Mosse, II. Enero de 1972, p. 2. Por desgracia, ha sido imposible encontrar más datos sobre el atractivo del jazz para los dirigentes nazis.

132 Albert Speer, *Erinnerungen*, Fráncfort, 1969, p. 40; conversación con Albert Speer, 16 de marzo, de 1972.

7. La aportación obrera

El movimiento obrero hizo su propia aportación a la nueva política, desarrollando una liturgia política que habría de impresionar incluso a sus enemigos. Existía un movimiento de masas disciplinado desde que Ferdinand Lasalle fundara en 1863 su Asociación General de Trabajadores Alemanes (*Allgemeiner Deutscher Arbeiter Verein*), el primer movimiento auténticamente obrero de Alemania. Lasalle era un maestro de la agitación decidido a constituir un movimiento masivo. Para lograr su propósito se sirvió de pasquines, periódicos y una constante sucesión de mítines multitudinarios. Como cabía esperar, consideraba a sus seguidores un «ejército» y sus giras para dar discursos eran conocidas como «desfiles militares» (*Heeresschau*). Lasalle, al igual que Lueger posteriormente, tenía un instinto bien desarrollado para el estilo político que atraería a las multitudes en la época venidera.

La agitación de masas fue un elemento capital en su liderazgo de la asociación obrera. «Lo que resulta absolutamente esencial para la lucha política es ganarse a los indiferentes e implicar [en el movimiento] al mayor número posible»[1]. Sus mítines desarrollaron una forma propia y concreta, pese a no lograr una liturgia política definida. La llegada del líder a una localidad y su entrada en la concentración comenzaron a cobrar una importancia capital; Lasalle era recibido en la estación de tren por una delegación, unas

llevaban al espacio público

agrupaciones corales le ofrecían un concierto al pie de la ventana de su hotel y, posteriormente, se formaba una procesión, integrada por carruajes engalanados de flores, desde el hotel hasta el lugar del mitin; a veces la procesión era acompañada por agrupaciones corales y, en otras ocasiones, se erigían puertas triunfales en la calle. Dentro de la sala de reuniones se entonaba el «*Bundeslied*», porque Lasalle era plenamente consciente del poder de las canciones comunitarias y había hecho que se compusiera un himno especial para su movimiento. Los salones estaban cubiertos de flores, a veces recogidas y enramadas por los hijos de los trabajadores. El punto culminante de todos los mítines era el discurso de Lasalle, que podía durar más de dos horas y en el que el orador y el contenido de su mensaje eran esenciales, ya que la liturgia de esas reuniones no transformaba al conferenciante en símbolo[2].

Sin embargo, los contemporáneos nos han señalado que estas reuniones tenían el aire de ritos fundacionales de una nueva fe. El propio Lasalle escribió que «Tengo constantemente la impresión de que así ha debido de ser cuando se han fundado nuevas religiones»[3]. Lasalle era el «profeta», la atmósfera que le rodeaba era «sagrada» y lo que se veneraba era la unidad de las clases trabajadoras, no la de la nación, aunque en sus discursos sí se deslizaban temas nacionales. Hay que recordar que Lasalle era heredero de la agitación democrática de 1848 y que creía en la democracia nacional que había naufragado en dicha revolución.

La fe ardiente que invadía sus mítines se complementaba con tácticas políticas que fomentaban el activismo y servían como estímulo adicional para la unidad. En los mítines de Lasalle sus enemigos se mantenían en su sitio, pero cuando estos celebraban reuniones, los seguidores de Lasalle aparecían en masa para controlarlas[4]. Este tipo de enfrentamiento se prolongaría durante muchos años.

Pero, en realidad, la férrea dirección de Lasalle obstaculizaba el desarrollo de una liturgia totalmente elaborada; en torno a la figura de Lasalle surgió un culto a la personalidad. Sin duda, en los movimientos de masas posteriores, el liderazgo iba a considerarse algo

igualmente carismático e importante, pero más tarde también se produjo la unión entre el líder y los seguidores en función de fuertes mitos comunes; unos y otros no tenían necesidad de enfrentarse de manera descarnada, porque la liturgia política actuaba como institución mediadora. Sin duda, Friedrich Ludwig Jahn tenía carisma, pero los movimientos que fundó siguieron siendo autosuficientes por sus ritos de culto nacional. Por ejemplo, su presencia se percibía claramente en el festejo de Wartburg, aunque él no estuviera allí en persona. El culto al líder tenía que integrarse y equilibrarse con la liturgia de la política. El líder existía y era venerado, pero sólo dentro de la totalidad del impulso religioso. Ni Lasalle ni Lueger eran líderes de esa clase; su estilo político era profundamente personal.

Sin embargo, el culto que se desarrolló a su alrededor y que ellos dirigieron encontró una manifestación propia y estable. Como hemos tratado de mostrar, la llegada y entrada del líder tenía una función capital, que formaba parte de una antigua tradición: la «entrada jubilosa» de los reyes en sus capitales siempre había sido motivo de pompa y de ceremonia. Pero en el siglo XIX las masas populares tenían una participación activa; esa entrada ya no se centraba en un gobernante cuya sola actividad dominaba todo el acontecimiento. A partir de entonces, las llegadas y entradas se convirtieron en impresionantes manifestaciones de unidad para los movimientos. El movimiento obrero desempeñó un importante papel en esta evolución. Al final, no sólo era un líder como Lasalle el que entraba, sino una multitud en apretada formación, portando banderas que la simbolizaban. Entre los socialistas de nuevo cuño, el «culto a la bandera» sustituyó al culto al líder, para gran disgusto de quienes querían festejos muchos más ritualizados. La razón era que la entrada impresionante siguió siendo con frecuencia la única parte festiva de los mítines socialistas, puesto que el resto se nutría de discursos y debates. Los nazis y otros grupos derechistas habrían de combinar el *Aufmarsch* con las prácticas litúrgicas. Al contrario que en la derecha, en el socialismo tardío no hubo líderes

carismáticos y, cuando existieron, el culto a la personalidad estaba mal visto.

Sin embargo, el movimiento obrero continuó desarrollando instituciones sobre las que se podía construir una liturgia más completa. Participaron en las agrupaciones corales y a partir de 1875 muchos trabajadores con conciencia de clase abandonaron la Sängerbund alemana para constituir sus propias organizaciones. Estos nuevos grupos coincidieron con la formación de asociaciones electorales socialdemócratas[5]. En 1894 las agrupaciones corales obreras fundaron una organización unitaria (la *Arbeiter Sängerbund*), que contaba con 19.322 miembros. El movimiento se extendió con rapidez, hasta integrar hacia 1911 a unos 148.000 cantores[6]. Ahora la sociedad coral obrera era tan grande como la antigua agrupación coral alemana. Sin embargo, muchos trabajadores siguieron en la Deutsche Sängerbund. Por ejemplo, en 1907 se calculaba que en la ciudad sajona de Chemnitz en torno al 60 por 100 de los miembros de esta organización «burguesa» eran en realidad obreros[7]. El crecimiento de la agrupación coral obrera se logró luchando con una gran oposición. Lasalle se había dado cuenta de la importancia del canto comunitario, pero los líderes socialdemócratas no se convencieron tan fácilmente. Quizá esto se debiera a que algunos de los miembros de las agrupaciones corales obreras no eran al mismo tiempo socios de centrales sindicales[8]. Pero había un problema de mayor calado, que perseguiría al Partido Socialdemócrata en el futuro. Sus dirigentes sospechaban del nuevo estilo político: sus intereses se orientaban hacia la instrucción de los trabajadores en teoría marxista y hacia la perfección de la organización de dicho partido. Eran reacios a implicar a las masas en el socialismo recurriendo al uso de mitos y símbolos.

No obstante, los coros de trabajadores consiguieron introducirse en los festejos socialistas. El 1° de Mayo, celebrado por primera vez en 1890, supuso un gran impulso para la formación de esa clase de coros. La Sängerbunde burguesa se había negado a responder a una necesidad muy sentida, la de realzar dicha celebración

mediante canciones, porque apoyar ese radicalismo les parecía excesivo. En consecuencia, los coros de trabajadores ocuparon su lugar. No obstante, todavía en 1929 se escuchaban quejas relativas al poco uso que de ellos hacía el Partido Socialdemócrata[9]; todo ello a pesar de que dichas agrupaciones trataron de hacer hincapié en canciones obreras, de libertad y en estribillos para ser cantados por multitudes. En realidad, esas canciones eran escasas y el repertorio de los coros obreros incluía muchas de las melodías que utilizaban las corales burguesas. Todavía en 1925 la asociación coral obrera se lamentaba de la ausencia de canciones socialistas propiamente dichas[10]. Quizá sea revelador del espíritu predominante que en la historia de estas sociedades apenas encontremos menciones a Marx y Engels (no parece que ningún lugareño tomara el nombre de estos fundadores), mientras que sí proliferaron las relativas a la tradición de Lasalle (abundaban las sociedades que llevaban su nombre).

Sin duda resulta sintomático que cuando el famoso anarquista Erich Mühsam presentó en 1925 su colección de «canciones revolucionarias, de lucha, de desfile y satíricas», afirmara que la «Internacional» marxista era prácticamente desconocida entre los jóvenes socialistas. Para entonces, las canciones sarcásticas que, dirigidas contra el sistema, habían proliferado en 1848, se habían olvidado por completo. En lugar de ellas, los «combatientes rojos» juveniles entonaban una canción tomada de un himno patriótico de 1914[11]. La culpa de la falta de vigor revolucionario la tenían los coros obreros, porque al igual que sus homólogos burgueses, tendían a proporcionar escenarios para celebrar veladas sociales y conciertos, en vez de concentrarse en la agitación política.

Erich Mühsam advirtió a los socialistas que los nacionalistas siempre habían reconocido la importancia que tenía la canción para ayudar a mantener un espíritu de lucha y de firmeza en la voluntad, y que ellos deberían hacer lo mismo[12]. Las agrupaciones corales obreras sí participaron en celebraciones socialistas y, lo que es más importante, celebraron sus propias «Sängerfeste» nacionales, que cada vez

se iban haciendo más elaboradas. La procesión festiva era algo primordial (como lo había sido para Lasalle), porque de esta forma los cantores organizados podían influir en las masas no comprometidas que llenaban las calles. Si tomamos como ejemplo la «Sängerfest» celebrada por los trabajadores bávaros en 1914, el paralelismo con las organizaciones burguesas vuelve a saltar inmediatamente a la vista: la procesión incorporó a gimnastas y ciclistas (un deporte muy popular entre los obreros); el orden lo mantuvieron miembros de la asociación gimnástica de los trabajadores; se portaron banderas, y se entonaron canciones[13].

Una vez más nos enfrentamos a una mezcla de reunión social y festejo. La ceremonia inaugural en el auditorio fue la típica. Comenzó con una marcha tomada del *Tannhäuser* de Wagner, a cuyos acordes los coros entraron en la sala. Después sonó la obertura de *Las bodas de Fígaro* de Mozart. Posteriormente, habló Kurt Eisner (que cuatro años más tarde dirigiría la revolución bávara), sin duda para evocar ardientemente un mundo mejor, y a continuación todos los presentes entonaron una «canción de libertad». La ceremonia inicial terminó con música de la *Carmen* de Bizet, con melodías populares de Baviera y con unos entremeses satíricos a cargo de un humorista bávaro[14]. La atmósfera sagrada engendrada por la primera mitad de la ceremonia dio lugar a la fiesta popular de la segunda. Al final de la jornada hubo entretenimientos más ligeros que los que solía proporcionar la mayoría de las Sängerfeste burguesas. Por lo menos en éstas el tono patriótico se mantenía hasta el final, pero aquí la lucha de clases se diluyó en la *Carmen* de Bizet. No hay constancia de que se cantara la «Internacional».

Con el paso del tiempo, las procesiones a través de la ciudad se fueron haciendo más elaboradas y, de hecho, el movimiento socialista insistió mucho en las marchas y procesiones callejeras (que veremos repetirse en las ceremonias del 1° de Mayo). En la «Bayrische Arbeiter-Sängerfest» de 1925 ya no nos encontramos con el desfile relativamente sencillo de 1914. Ahora la procesión la abrían heraldos a caballo, portando el estandarte del movimiento y con

profusión de trompetería; les seguían carrozas con *tableaux vivants* (cuadros vivientes), de los que el primero representaba a los antiguos germanos desfilando hacia el festejo del solsticio de verano. Se entonaban tonadas germánicas y se lucían indumentarias también germánicas. Una juvenil Germania «rubia» con una lira aparecía flanqueada por dos robles. Doscientos cantores participaron en esta representación andante de Germania, un rasgo sin duda peculiar en una procesión socialista[15]. Este *tableau* podría haber reconfortado a cualquier organización patriótica y, en consecuencia, resulta difícil reconstruir por qué se utilizó en esta ocasión. Sin duda subraya el patriotismo de la socialdemocracia alemana (¿quizá la República que apoyaban debía retomar la liturgia nacional tradicional?). Después de todo, puede que tampoco los coros obreros hubieran sido capaces de apartarse de las muy tradicionales manifestaciones de las agrupaciones corales burguesas. Podríamos añadir que no iban a encontrar una tradición socialista específica susceptible de utilizarse como mito y como símbolo, aunque, en este sentido, Thomas Müntzer o las revueltas campesinas del siglo XVI podrían haber sido de utilidad (durante la época de Weimar, los socialdemócratas eran la clase dirigente pero, en realidad, fueron los nazis los que incorporaron con decisión las rebeliones campesinas a sus festejos).

Los siguientes *tableaux vivants* son más fáciles de comprender. En este caso la procesión tuvo lugar en Núremberg y el pasado medieval de dicha ciudad lo simbolizaron sus notables y cantores. Después venía una escena pastoral, así como una cabalgata representando el «poder del canto». El desfile cubría todos los periodos históricos, desde los antiguos germanos a las libertades del presente. En la parada final, la Diosa de la Libertad aparecía rompiendo sus cadenas y la carroza que la transportaba iba decorada con los colores de la República Alemana[16]. La presencia de Germania en cabeza de la procesión y la apoteosis final de la libertad y el republicanismo hacían que el espectador viera que la República se hallaba anclada en los mitos germánicos. Nunca sabremos si esto era lo que

se pretendía, pero la hipótesis parece razonable. En tal caso, los socialdemócratas estaban utilizando en ese momento una tradición nacionalista que se hallaba implícita en algunos de sus textos, pero a la que en realidad se remitió más el Partido Comunista.

Las agrupaciones corales obreras participaron en algunas manifestaciones socialistas, e incluso las dirigieron, como ocurrió en las relacionadas con la ampliación del derecho de voto celebradas en 1910[17]. Sin embargo, la manifestación obrera más numerosa, la del 1° de Mayo, debía ser silente: «Sin consignas ni canciones»[18]. De hecho, se puso de moda insistir en ese silencio porque estaba calculado que impresionara por su pura y simple enormidad. El hecho de que «Tenemos la cantidad, somos las masas, tenemos el poder» quedó demostrado en manifestaciones silenciosas que, según señalaba el periódico oficial del partido, daban fe de la madurez de los trabajadores socialdemócratas[19]. En este caso, los coros salían perdiendo.

El congreso de la Segunda Internacional celebrado en París en 1889 proclamó que el 1° de Mayo sería una celebración mundial. Su idea era demostrar la solidaridad de la clase obrera y hacer un llamamiento a la paz y la unidad mundiales. Se suponía que el 1° de Mayo debía ser un día de manifestación, no una jornada de fiesta[20]. Por lo tanto, el desfile de los trabajadores por la ciudad era crucial: una provocación para la burguesía que daba su paseo dominical, una demostración de que las calles, los parques y los jardines pertenecían a las clases trabajadoras; el 1° de Mayo, éstas «conquistaban las calles»[21]. Esas marchas tenían influencia de modelos militares, pero también estaban impregnadas de milenarismo, del anhelo de un mundo mejor. La «fundación de una nueva religión» de Lasalle siguió desempeñando un papel en Alemania. En una de esas procesiones los obreros portaban una bandera con un lema tomado de la organización lasalliana primigenia: «Los trabajadores son la roca sobre la que se construirá la iglesia del futuro»[22]. El componente religioso se relacionaba una vez más con el secular para conformar el espíritu de un rito de masas.

Kurt Eisner, líder de la revolución bávara de 1918-1919, fue uno de los partidarios más entusiastas del 1° de Mayo. En un texto escrito a comienzos de siglo, mostraba su creencia en que quienes hasta ese momento se habían visto privados de festejos habían acabado por ganarse su propia fiesta: el espíritu histórico y humano de las celebraciones de la Revolución Francesa había pervivido. También lo hizo la fiesta de Hambach, donde el propio pueblo trataba de proclamar su anhelo de unidad. El 1° de Mayo fue heredero de esas tradiciones que, según creía Eisner, habían emanado de ese mismo pueblo[23].

Mayo era simbólico. La primavera, creadora y recreadora del mundo, se había proclamado adalid del movimiento obrero. El desenfrenado impulso de la naturaleza se había convertido en la fuerza impulsora del proletariado[24]. Eisner criticó con razón los festejos de la época guillermina por haber perdido el espíritu alegre y de entrega, y por haberse convertido en meros intercambios de pleitesía[25]. Percibía la importancia de los festejos, aunque a su propia «Fiesta de la revolución» (17 de noviembre de 1918), celebrada en el Teatro Real de Múnich, había que asistir vestido con traje de oficina oscuro y escuchar a una orquesta sinfónica y un discurso[26]. Eisner estaba más cerca del espíritu de Lasalle que de la liturgia política moderna, y tampoco el 1° de Mayo era realmente comparable a los festejos de la Revolución Francesa.

El «silencio sagrado» de los desfiles del 1° de Mayo no sólo pretendía impresionar a los espectadores burgueses, sino generar un sentimiento de unidad entre los propios asistentes a la marcha. La acumulación de banderas era la única muestra sorprendente de color y de simbolismo. Para acentuar la sensación de uniformidad, al final se acabó pidiendo a los trabajadores que vistieran su mejor ropa de domingo[27]. Lo que contaba era la pura y simple masa, y un periódico socialista sugirió que se levantaran montículos artificiales a los lados de las calles para que los individuos pudieran dejar la procesión por un momento y observar a las miles de personas que desfilaban por detrás y por delante[28]. La tradición

de lo masivo, de lo monumental, que vimos desarrollarse en forma de ladrillo y mortero a través de los monumentos nacionales, ahora cobraba vida en esta conquista de las calles. La masa se constituía en una unidad, en algo que los primeros nacionalistas habían intentado y que ahora se conseguía mediante los disciplinados desfiles del 1° de Mayo, en los que participaban cientos de miles de personas.

El desfile era el punto culminante del 1° de Mayo, que, sin embargo, pronto se complementó con otras formas de agitación. Se repartían panfletos, se pegaban carteles y, para conmemorar la ocasión, se acabaron publicando «Periódicos del 1° de Mayo», anunciando el lema del día, basado en la lucha de la clase obrera y en su próxima victoria. Como escribió Kurt Eisner: «La intensa luz de mayo debe acompañar todos los días del año al erguido proletario, que nunca ha de olvidar el entusiasmo festivo que debe a su causa»[29].

En su primer 1° de Mayo de 1893, los trabajadores franceses quedaron desconcertados al no encontrarse en una *fête* popular tradicional con farolillos japoneses y banderines llamativos[30]. No hay pruebas de que el silencio ritual se mantuviera en Alemania, porque a finales de la Primera Guerra Mundial algunos desfiles silenciosos fueron aceptando los aditamentos de las tradicionales procesiones festivas. Así, en Stuttgart, cuatro bandas desfilaron en la procesión y también participaron agrupaciones corales obreras[31]. En Francia, las demandas de los propios obreros transformaron la manifestación en una fiesta[32]; hasta cierto punto, en Alemania ocurrió lo mismo. En 1920 los comunistas acusaron a los socialdemócratas de haber comenzado a reducir el 1° de Mayo a unos «mítines matutinos y vespertinos» mucho antes de la Primera Guerra Mundial. Para entonces se habían convertido en «agradables asuntos de la familia del partido»[33]. Igualmente, en Austria, los comunistas sostenían que el 1° de Mayo socialdemócrata era en realidad una «Volksfest», una frivolidad[34]. Éstas eran unas enormes exageraciones. Sí es verdad que el «Domingo rebelde», como a veces se denominaba al 1° de Mayo, tuvo tendencia a convertirse en una

Volkfest, pero los socialistas hicieron grandes esfuerzos por impedirlo. Por ejemplo, el 1° de Mayo solía terminar con una recogida de firmas a beneficio de la causa de los trabajadores. Después de ésta, se suponía que los trabajadores se iban a casa y no se proporcionaba ningún entretenimiento ligero[35].

El 1° de Mayo no fue la única fiesta obrera. Ya hemos visto que las agrupaciones corales promovieron una liturgia más elaborada; la organización gimnástica obrera trató de hacer lo mismo. Puede que desde el punto de vista formal ambos grupos tomaran su ideal festivo y litúrgico de sus organizaciones burguesas originarias. Las formas procedían de una tradición que había practicado ritos de culto nacional, y cuando los trabajadores abandonaron las organizaciones tradicionales se llevaron consigo esa tradición, orientándola, como contrapunto a los desfiles silenciosos del 1° de Mayo, hacia la lucha de clases.

Los gimnastas, con su acendrado nacionalismo, se lo pusieron difícil a los trabajadores que, dentro de sus filas, se afiliaron al Partido Socialdemócrata. Y los socialistas, por su parte, trataron sin éxito de apartar a los gimnastas de sus intereses nacionales, exigiéndoles, por ejemplo, que su organización hiciera caso omiso de la Sedanstag. Los trabajadores fundaron su propia organización gimnástica en 1893 con unos cuatro mil miembros. La afiliación no tardó en aumentar enormemente, mientras que la asociación acusaba a los gimnastas burgueses de «sumisión a la autoridad» (véase la lámina 15)[36].

El Partido Socialdemócrata se mostró tan reacio a reconocer la utilidad de los gimnastas como se había manifestado al negarse a reconocer la de la agrupación coral obrera. La dirección del partido, sin duda consciente del intenso nacionalismo que había sido tradicional entre los gimnastas, temía que una organización así pudiera restar energías a sus esfuerzos educativos. Aunque la nueva Asociación Gimnástica creció rápidamente, incluso hacia 1924 la mayoría de los obreros gimnastas parecían haberse mantenido dentro de la Deutsche Turnerbund original[37].

Los gimnastas obreros trataron de justificar su existencia mostrando su utilidad en los festejos, y lo hicieron con un lenguaje tomado directamente de la liturgia nacional: «Queremos suscitar entusiasmo en las masas y utilizar más formas de las que existen hoy en día, como son los coros, las columnas de fuego, las banderas o los discursos cortos y sugerentes»[38]. Si se hubieran aceptado sus consejos, los socialistas se habrían puesto al mismo nivel que el culto y la liturgia nacionalistas. En realidad, no hay duda de que ayudaron a promover el nuevo estilo político del movimiento.

Sus «Festspiele» no eran ritos muy diferentes a los que exigía el «Teatro del futuro». Por ejemplo, en 1929, en su segunda reunión nacional después de la Primera Guerra Mundial, los gimnastas obreros presentaron una obra festiva titulada *Libérate*. Comenzaba con la entrada de las «tropas de choque» al ritmo de la «Marsellesa»; este *Aufmarsch* adoptó la forma del «coro de movimiento» antes analizado[39]. Esclavos y trabajadores esclavizados cruzaban el escenario mientras el coro juvenil trataba de incitarlos a la acción. Sin embargo, malgastaban el tiempo en frivolidades a ritmo de jazz. Pero la juventud seguía intentándolo. Finalmente, en una danza (también se adoptó esta manifestación) bailada al son de la «Internacional», los propios jóvenes irrumpían en la prisión que mantenía cautivos a los trabajadores. Después había un pequeño discurso y posteriormente todos juraban solemnemente los principios de las comprometidas juventudes. Al final, en el programa aparecía la «Apoteosis» de la obra. Mediante coros de movimiento, los jóvenes llegaban hasta el público recogiendo por el camino antorchas humeantes. Se encendían fuegos alrededor de todo el auditorio. Mientras los coros desfilaban junto a la cubeta de natación (una parte del auditorio), tenían lugar competiciones y, cuando éstas finalizaban, un desfile con antorchas a través de la localidad ponía fin a la obra festiva[40].

Merece la pena describir detalladamente esta celebración, porque en ella encontramos una liturgia totalmente desarrollada, que utiliza tradiciones del pasado junto a los coros, más novedosos, y

la danza contemporánea. Nuevas manifestaciones artísticas surgidas en la década de 1920 eran incorporadas a la tradicional liturgia laica, demostrando que la izquierda, en la misma medida que la derecha, era capaz de utilizar este nuevo estilo político. El propio jefe de la Asociación Gimnástica Obrera creía que un movimiento que quisiera conquistar el mundo no podía guiarse únicamente por fuerzas materiales; las grandes ideas debían cobrar vida para penetrar en todos los aspectos de la acción humana[41]. Pero no se podía esperar que los líderes socialdemócratas les siguieran hasta ahí. Hacía tiempo que las ideas marxistas sobre la conciencia humana habían dado lugar a la interpretación materialista de la historia de Karl Kautsky y, en cualquier caso, los socialdemócratas sentían que la conciencia no debía despertarse mediante un enfoque litúrgico sino a través de la educación de los trabajadores. Sin embargo, los socialdemócratas austriacos, profundamente preocupados por la educación política de su juventud durante el año crítico de 1931, elogiaron a la Asociación Gimnástica Obrera Alemana por sus esfuerzos en el adoctrinamiento de sus seguidores. Esos gimnastas sabían cómo utilizar un estadio para promover un enfoque político del mundo. «Debemos crear una asociación similar»[42]. Los marxistas austriacos fueron mucho más conscientes que sus hermanos alemanes de la utilidad de las formas litúrgicas inherentes a las organizaciones deportivas.

No obstante, las llamadas organizaciones deportivas rojas fueron teniendo cada vez más adeptos, sobre todo durante la República de Weimar. En esa época, el «movimiento deportivo obrero» no sólo comprendía la gimnasia sino muchos otros deportes. Los «ciclistas rojos» ya habían formado una asociación en una fecha tan temprana como 1896 y el partido los vio con buenos ojos, porque servían de mensajeros durante las elecciones. Los trabajadores llegaron incluso a establecer una «sociedad libre de tiradores al blanco» en 1920, que sin embargo siempre fue una de sus asociaciones deportivas más pequeñas. En realidad, durante la década de 1920, el «movimiento deportivo obrero», con unos dos millones de miem-

bros, fue una de las organizaciones socialistas más numerosas. Dicho movimiento resistió el desmembramiento del socialismo entre comunistas y socialdemócratas y, de hecho, siguió siendo la única organización obrera unitaria. Sin embargo, hacia 1929, cuando las tensiones entre socialdemócratas y comunistas se habían hecho insoportables dentro de la asociación, los primeros se organizaron para hacerse con el control de la misma. A continuación, los comunistas trataron de fundar su propia sociedad gimnástica y deportiva, que, sin embargo, siempre fue un pequeño grupo escindido[43]. No obstante, todos los socialistas se mantuvieron unidos en su creencia de que los «miles que expresan en competiciones el poder del proletariado mediante el juego armónico de sus cuerpos se funden con la masa de espectadores en un todo único: en una totalidad que caracteriza las auténticas fiestas del pueblo»[44].

Las «juventudes obreras» (*Arbeiter-Jugend*), que contaban con entre setenta y noventa mil miembros durante la República de Weimar, también hacían hincapié en el ritual y el símbolo. Eran una organización socialdemócrata, de manera que, a pesar de sus dirigentes, el serio partido parlamentario podía acceder a una cierta manifestación litúrgica, por lo menos entre algunos de sus jóvenes. Evidentemente, los símbolos se habían adaptado de la tradición nacional, del mismo modo que los cantores habían adaptado una simbología familiar a sus festejos. Las antorchas que se llevaban en Whitsuntide y los fuegos encendidos en las colinas proclamaban el nuevo Reich proletario, «al igual que hace 2000 años esos símbolos habían servido para proclamar el Reich alemán»[45]. Las juventudes obreras celebraban el solsticio de verano con banderas y fuegos, poniendo a la vez un gran énfasis en caminar por el campo alemán (en este sentido, el Kyffhäuser les proporcionaba un objetivo)[46]. Las juventudes obreras eran parecidas al Movimiento Juvenil Alemán; éste también ponía en escena danzas rítmicas y obras de teatro lego. En este sentido tuvieron aceptación piezas como *Los ladrones* o *Guillermo Tell* de Schiller (no así las obras medievales), por su reivindicación de la libertad[47].

Está claro que el anhelo de liturgia política y de forma simbólica también había encontrado un punto de apoyo en el movimiento obrero. Éste añadió su propia e impresionante contribución a la nueva política, pero los festejos obreros más habituales siguieron teniendo un aire anticuado. Ponían el acento en la formación y disciplina de las masas, aunque los elementos centrales de esas manifestaciones seguían siendo unos prolongados discursos. La manifestación celebrada en Berlín en 1928 en memoria de la represiva legislación social de Bismarck combinó cuidadosamente la destreza organizativa con los discursos, pero los elementos litúrgicos se perdieron. Cada uno de los grupos locales se coordinó para entrar desfilando en el parque en el que se celebraba la conmemoración, donde se les adjudicaba una de las seis o siete tribunas de oradores, que hablaban simultáneamente. Sin duda, las banderas pusieron color y los coros dieron atmósfera, pero el festejo tendió a la fragmentación en grupos. Faltaba unidad litúrgica[48].

A partir de la década de 1880 los *tableaux vivants* tuvieron una especial aceptación dentro del movimiento obrero y no fue casual que la organización gimnástica de los trabajadores los utilizara con profusión. Los *tableaux* solía explicarlos un comentarista y se intercalaban con lecturas de poesía épico-dramática. El propio Wilhelm Liebknecht, en una de las últimas acciones antes de su muerte, concibió un «cuadro viviente» para el congreso del Partido celebrado en Mainz en 1900, titulado la «Reunión de la socialdemocracia alemana». Al principio, aparecían separados los grupos marxistas y lasallianos. Después se unían, pero llevando cada uno su propia bandera, bajo una enseña roja que Marx, saliendo de su tumba, enseñaba a Lasalle. Al final, Marx alzaba a un sonriente Lasalle, mientras la orquesta tocaba la «Marsellesa». Merece citarse aquí el comentario de Liebknecht: «[Los delegados del congreso] no olvidarán el tesoro oculto de los *Nibelungos* que es rescatado del Rin»[49].

¿Acaso Liebknecht creía que el impacto de este mito germánico había sido tan grande que una idea socialista, para ser efectiva, tenía que basarse en él? ¿O que la unidad socialista era un nuevo

tesoro de los Nibelungos? Su comentario nos induciría a pensar que sí. Aquí, la unidad socialista estaba anclada en el mito germano, del mismo modo que, posteriormente, las agrupaciones corales obreras anclarían la República de Weimar en una rubia Germania. Los elementos litúrgicos del movimiento obrero se vincularon fácilmente con la tradición histórica del culto nacional. Después de todo, la clase media celebraba sus fiestas de modo similar; los *tableaux vivants* y las lecturas de poesía eran habituales en cumpleaños, aniversarios y festejos públicos como los celebrados en 1859 en honor de Schiller. Al movimiento obrero le resultó difícil encontrar su propia manifestación litúrgica y, aunque en realidad nunca lo logró, su aportación al desarrollo general del culto nacional siguió siendo importante.

Después de la guerra, cuando la dinámica revolucionaria parecía en su apogeo, se intentó realmente dar un nuevo giro que, sin embargo, también se remontaba a anteriores experiencias cúlticas. Entre 1920 y 1924 se hizo un intento por crear fiestas masivas de trabajadores en Leipzig, que trataban de presentar las dimensiones históricas de la revolución socialista. En realidad, esas celebraciones multitudinarias eran como las de los teatros *Thing* antes mencionados: obras representadas por gran cantidad de trabajadores (hasta trescientos hombres y mujeres)[50], ante la mirada de los demás. Pero este nuevo teatro fue concebido como fiesta y ese fue el nombre que se le dio; el término «fiesta» aludía aquí a un rito cúltico, como había sido el caso de los teatros al aire libre anteriores, en los que se basaban estas ceremonias. En ese entorno se presentaron temas como la revuelta de Espartaco en la antigua Roma (1920), la guerra campesina (1921) y la Revolución Francesa (1922); así como asuntos más generales, como *Guerra y paz* (1923), que terminaba con el triunfo de la fraternidad universal, y *¡Despertad!* (1924), una obra en la que los marineros de naciones enfrentadas hacían juramento de hermandad y declaraban la paz en la tierra. Era esencial que la acción fuera sencilla. De modo que en *Espartaco* los esclavos eran azotados, los nobles celebraban sus victorias con banquetes

y la disipación imperaba; los esclavos se negaban a luchar contra los «hermanos gladiadores» y eran crucificados[51].

La música se utilizaba para crear la atmósfera apropiada. En la *Guerra de los campesinos*, había coros de movimiento que bajaban hasta el público para arrastrar a los espectadores a la obra. Ernst Toller escribió las quince escenas de la *Revolución Francesa*; de hecho, esos dramas eran escritos por profesionales y dirigidos por personas familiarizadas con el teatro. Pero en 1924 los festejos obreros masivos habían fracasado. La razón estribaba en que la palabra hablada era el medio artístico de intelectuales como Toller. Pero el hecho de que ese medio tuviera más importancia que los coros y los movimientos en masa de los actores destruía la sencillez que, en principio, un drama de esa índole debía transmitir. Un observador escribió que en la obra de Toller ya no se podía reconocer al actor individual ni comprender sus palabras: «Sólo la llamada de las masas se alza hacia los cielos como un trueno lejano»[52]. La obra perdía su efectividad cuando el lenguaje pasaba a un primer plano, trayendo consigo una mayor complejidad de los personajes. La fiesta que se había definido como una llamada a la acción y a la implicación mediante el teatro tendía a convertirse en una obra convencional.

Tan pronto como esto ocurría, los trabajadores se iban a casa o se alejaban, porque ya no podían participar fácilmente ni captar la complejidad del drama en un auditorio tan enorme. Las obras se hacían aburridas, porque su éxito dependía realmente de la canción y el movimiento; al aumentar el énfasis en la palabra hablada se destruía la armonía visual y musical de la acción. Los nacionalistas reconocían que en esas ocasiones los discursos tenían que ser cortos y que el orador no debía ser más que un símbolo completamente integrado.

Los festivales obreros masivos fueron un fracaso, pero los coros hablados siguieron proliferando y haciéndose cada vez más populares entre todo tipo de socialistas durante la segunda mitad de la década de 1920. Tenemos testimonios de que en 1929, en cuanto

dichos coros pudieron competir con la novedad que representaba el micrófono, los socialistas los consideraron células del Teatro del futuro comunal y fueron comparados con la democracia ateniense en acción[53]. Esos coros también dependían del diálogo con el público y, en consecuencia, fueron instrumentos útiles para fomentar la participación masiva. Ya hemos visto que fueron adoptados por parte del culto nacional y más tarde por el nacionalsocialismo. Pero los socialistas son los que más los utilizaron en los años veinte. Sin embargo, una vez más, se disponía de pocos coros hablados y, en realidad, los trabajadores tuvieron que pedírselos en muchas ocasiones a la organización que ya los había utilizado antes de la guerra, el Movimiento Juvenil Alemán[54]. En las celebraciones socialistas esos coros se conjugaban frecuentemente con danzas, que a veces ponía en escena el propio Laban. Esto generó algunas críticas, ya que se decía que tales actuaciones eran más parecidas a oratorios que a manifestaciones de agitación proletaria de masas. A veces aparecía la Revolución, no como un movimiento de los obreros en lucha, sino como una esbelta joven[55]. Era difícil apartar de la conciencia de los trabajadores el antiguo simbolismo personificado, ya fuera la joven Revolución o la Germania del festival de cantores bávaro. A esa personificación siempre se habían opuesto quienes querían conformar una liturgia nacional y quienes se habían manifestado en contra de monumentos nacionales de esa naturaleza.

En cualquier caso, un nazi, al escribir sobre la gran popularidad de esos coros hablados entre las Juventudes Hitlerianas, mencionó que los comunistas habían convertido ese arte en un medio de propaganda especialmente eficiente[56]. Para el propio KPD, los coros hablados fueron ganando en complejidad, y entre 1923 y 1925 sus actuaciones tendieron a convertirse en revistas, coros de movimiento e incluso obras teatrales. El *Coro del trabajo* (1923), de Gustav von Wagenheim, por ejemplo, utilizaba el diálogo en vez de los pasajes recitados y los efectos escénicos. Los personajes eran simbólicos: campesinos, socialdemócratas, sacerdotes y comunistas. La estructura era la de un cuento moral interpretado por gran número

de actores, aunque en ocasiones también se recurría a un único hablante (es decir, el industrial). La sencillez de los decorados se convirtió en consigna. No había escenario y los miembros del coro, según Wagenheim, debían ir en traje de faena y no llevar su ropa de domingo[57].

Ambos partidos socialistas publicaron ediciones especiales de esos coros hablados para su propio uso, recalcando la unión entre coro y público: «las masas de hombres se convierten en una persona»[58]. Sin embargo, ni siquiera esos coros consiguieron conformar el tipo de rito litúrgico que hemos visto funcionar en los festejos de masas o en las reuniones de las asociaciones gimnásticas obreras.

Los coros hablados a veces se transformaron en «veladas político-satíricas del proletariado», en las que el KPD presentaba su ideología a través de películas, cuplés sarcásticos, coros e incluso gimnasia. Pero esta manifestación artística se había tomado directamente de la revista burguesa, y los trabajadores seguían queriendo encontrar su propio estilo de *Agitprop* (agitación y propaganda). A este respecto, la inspiración procedía de la Unión Soviética. El «periódico viviente» representado por los «camisas azules» (*Blaue Blusen*) soviéticos que visitaron Alemania en 1927 proporcionó a las juventudes comunistas el empuje para formar a sus coros de hablantes con una nueva orientación. Primero, el *Aufmarsch*: los actores entran desfilando en el auditorio; después, una corta explicación del argumento de la función, que también se podía hacer en forma de desfile, con los «camisas azules» vestidos de gladiadores romanos y portando pancartas con nombres y noticias de diversos periódicos soviéticos. Posteriormente, se interpretaban esas noticias: por ejemplo, los «camisas azules» representaban una parodia denominada *Una nueva forma de vida*. Mediante este tipo de entremeses, intercalados con actuaciones gimnásticas, danza y exhibición de pancartas, la ciudad y la aldea se unían y nacía una nueva vida[59].

Ésta era una forma de llevar el mito al pueblo. No era la de Wagner, pero sin duda era similar, por la materialización de la ideología y la creación de un ánimo común. Sin embargo, aquí no había

ninguna escenografía; como señaló el diario comunista *Bandera roja*, «no hay anhelo de belleza, ni naturalismo»[60]. Además, se suponía que el humor y la sátira debían desempeñar un papel fundamental en los entremeses. El ánimo común tenía que expresarse mediante el alejamiento respecto a la pieza, no a través de la empatía. Lo que los «camisas azules» pretendían, a diferencia de Wagner y, desde luego, del culto nacional, era generar un pensamiento crítico. En este objetivo, como hemos visto con anterioridad, también se diferenciaban enormemente de otros rituales obreros.

Erwin Piscator, el famoso director del «teatro político» obrero, calificó sus intenciones de llamada a la razón. El drama obrero, más que excitar, entusiasmar o apasionar, debía transmitir aclaraciones, conocimiento y reconocimiento. Sin embargo, en realidad, tanto el ritmo como la implicación del público en la acción, así como sus excesivas simplificaciones, eran claramente irracionales. De hecho, como ha demostrado un reciente análisis del teatro de Piscator, él quería transformar a las azarosas multitudes en una masa ordenada, no muy diferente de la de los desfiles del 1° de Mayo y las concentraciones de Núremberg[61]. Aparentemente, Piscator compartía este objetivo del culto nacional, pero la conexión entre su teatro y el desarrollo de los elementos cúlticos que hemos rastreado parece aún más íntima. Al estudiar el teatro político de Piscator, C. D. Innes cita a un autor nazi que subrayó que «las emociones, pensamientos y esperanzas de un pueblo [eran llevados] a su más palpable expresión» en un drama de esas características, creando una inmediata experiencia comunitaria. A continuación se nos indica que esa perspectiva nazi es prácticamente un resumen del teatro de Piscator[62]. Sin embargo, los nazis no tuvieron que tomar este tipo de perspectiva del teatro marxista; no tenían necesidad, porque, mucho antes de la Primera Guerra Mundial, esa manifestación teatral ya había afectado al «Teatro del futuro».

Lo que sí tomaron los nazis de la izquierda, además de los coros hablados, fue la idea del «teatro popular» (Volksbühne), en el que se representaban a precios reducidos piezas supuestamente

opuestas al gusto burgués. En 1890 se fundó un Volksbühne de ese tipo, que puso en escena obras de autores como Ibsen, Zola y Schiller, haciendo hincapié en la crítica de las clases dominantes. Este teatro popular lo imitó la derecha cristiana y nacionalista en 1930, pero los nazis no se unieron al esfuerzo. Fundaron su propio Volksbühne en 1931, con representaciones de obras como *Los ladrones* de Schiller y un drama bismarckiano de Walter Flex, un héroe del Movimiento Juvenil caído en la Primera Guerra Mundial[63]. Parece que este teatro nazi trató de hallar un equilibrio entre la oposición a la burguesía simbolizada por la obra de Schiller y el intento de reclamar la tradición bismarckiana para el partido. Sin embargo, el Volksbühne nazi, más que convertirse en una organización de *Agitprop* dinámica, degeneró en un gremio teatral.

No obstante, incluso al margen de ese Volksbühne, se habían constituido grupos de teatro nazis (*Spieltruppen*) que actuaban en salas alquiladas o donadas. Las obras que representaban no tenían nada que ver con Schiller y ni siquiera con Walter Flex, sino que eran una tosca especie de teatro callejero que recalcaba con desfachatez su mensaje. Así, en 1932, utilizando el auditorio de la asociación de veteranos de Berlín, una troupe nazi representó el asesinato de un camarada de la SA del que se culpaba a un judío. Posteriormente el «judío» era arrastrado al escenario «lloriqueando en su jerga» (es decir, una parodia de yidish) y sentenciado a muerte inmediatamente. Parece que estas representaciones tuvieron una especial aceptación entre las Juventudes Hitlerianas[64].

El teatro de Piscator continuó practicando su incisivo enfoque, aunque teniendo constantes problemas con el Partido Comunista, al que incomodaba un teatro que, como mínimo, trataba de apelar a la razón y al espíritu crítico. Quizá también tuviera miedo de las emociones que suscitaba, que podían fácilmente escapar al control de la ortodoxia del partido. Al igual que en Rusia estas manifestaciones artísticas fueron víctimas del hacha estalinista, en Alemania acabaron siendo un mero episodio rodeado de un enfoque mucho más didáctico.

El «discurso colectivo» (*Kollektivreferat*) era típico de la evolución didáctica. También surgió de los coros hablados y entre 1927-1928 era de uso común. Sin embargo, evitaba el lirismo de esos coros y, por el contrario, transmitía lemas, hechos y órdenes de forma concisa y didáctica. Los grupos que representaban estos discursos sí se movían, e interpretaban sus lemas y órdenes acompañándose con música, que siempre fue un elemento importante de la escena proletaria[65]. Wilhelm Pieck, líder del Partido Comunista, resumiendo el carácter de toda esta *Agitprop*, dijo que encarnaba la «sencillez en la representación, la empatía con su propósito, a través de la preparación, y la estricta disciplina del esfuerzo común»[66].

Ese tipo de *Agitprop* era una de las manifestaciones del «Teatro del futuro» y, como él, tenía el propósito de liquidar las formas teatrales tradicionales para privilegiar una relación directa con el público. En un determinado momento, las representaciones llegaron a generar una mayor distancia crítica que el escenario cúltico. No obstante, el teatro obrero era un teatro cúltico: simbólico y mitológico, se servía de canciones populares, danzas y gimnasia. Incluso los nazis estaban interesados en él, como técnica capaz de implicar al pueblo en una ideología. No era tan nuevo ni tan revolucionario como sus propagandistas parecían pensar, sino que formaba parte del embate de la nueva política.

El conjunto del movimiento socialista se sintió atraído por las formas teológicas y litúrgicas. En Francia, por ejemplo, después de la Primera Guerra Mundial, se creó en 1918 una «Sociedad de Festejos Populares», que organizó fiestas para el Partido Comunista y los sindicatos, pero también para los socialistas. En línea con las ideas encarnadas por la asociación gimnástica de los obreros alemanes, ésta recalcaba la importancia del compromiso emocional con la lucha obrera. La celebración tenía que basarse en el motivo concreto de la ocasión y formar un todo artístico con él. Se utilizaban tanto figuras simbólicas como coros hablados; pero la música era capital en ese tipo de acontecimientos, y la asociación tendió a convertirse en una agrupación coral. Utilizó a los clásicos, Bach,

Beethoven y Wagner, pero también trató de revivir la música interpretada en los festejos de la Revolución Francesa[67].

Sin embargo, la atracción por la liturgia sólo se quedó en eso, en una atracción, y no hay duda de que no llegó a dominar el movimiento obrero. La «Sociedad de Festejos Populares» francesa produjo un «himno a la razón»[68], aunque, naturalmente, fue el componente racional del socialismo el que se mostró hostil a tales festejos. Puede que fuera sintomático que en 1927 unos quinientos militantes de a pie de los partidos Socialdemócrata y Comunista rechazaran cualquier liturgia religiosa, aunque algunos seguían siendo miembros de iglesias cristianas. Ninguno de esos socialistas mostró sensibilidad alguna hacia la estructura psicológica de la liturgia, algo que se preocuparon de apuntar quienes enviaban los cuestionarios sobre socialismo y religión para luego evaluarlos[69]. Aunque esos quinientos socialistas sean una minúscula muestra, casi totalmente limitada al arrabal obrero berlinés de Neuköln, puede que representaran una tendencia entre los miembros del partido, mientras que había otros que evidentemente apreciaban la liturgia del movimiento obrero. En cualquier caso, en la derecha encontramos una valoración especial de las formas litúrgicas y a ningún sector le habría faltado sensibilidad hacia su aplicación psicológica. No sufrían ese inconveniente.

De este modo, el racionalismo fundamental de todos los tipos de socialismo pudo funcionar como barrera frente al desarrollo litúrgico. Puede que también condujera a un didactismo excesivo. Entre los socialistas, esta tendencia queda patente en las obras que se suponía que tenían que representar los obreros al final de sus reuniones locales. Esas obras existían desde la década de 1870 y no las escribían los propios trabajadores, sino sus dirigentes o escritores profesionales. Sus títulos son prometedores y presentan gran parte de ese pasado histórico que también utilizaron las reuniones obreras masivas. Pero las tramas se veían interrumpidas con frecuencia por lecciones objetivas sobre temas como la teoría laboral del valor[70]. Los socialistas siempre trataron de educar apelando

a la razón y a la lógica, más que a través de un compromiso con la fe. Esta es la razón por la que los discursos didácticos tuvieron un papel mucho más importante en sus reuniones que en las de sus oponentes nacionalistas y derechistas.

No obstante, a los nazis les impresionaba el ejemplo que daban las manifestaciones y festejos del proletariado. En *Mi lucha*, Hitler les rinde un claro homenaje. Había observado con detenimiento una manifestación masiva de trabajadores vieneses que desfilaban de cuadro en fondo. «Durante casi dos horas me quedé allí mirando cómo serpenteaba lentamente ese gigantesco dragón humano»[71]. Le impresionaba la disciplina de los socialdemócratas y comparaba a este partido con un ejército de oficiales y soldados[72]. Además, en parte definió su propia idea de organización por oposición a la de sus oponentes socialistas, cuyo éxito le intimidaba[73].

Para terminar, hay que decir que la influencia de los socialistas sobre la liturgia nacionalsocialista no debe exagerarse. Sin duda contribuyó a ella con sus propios ejemplos, pero, a fin de cuentas, en la liturgia nazi culminó la evolución de un culto que se había prolongado a largo de un siglo y medio de historia alemana.

Capítulo siete. La aportación obrera.

1 Ferdinand Lasalle, *Ausgewählte Reden und Schriften*, Leipzig, s. l., vol. I, p. 139.

2 Ferdinand Lasalle, *Gesammelte Reden und Schriften*, ed. Eduard Bernstein, Berlín, 1919, vol. IV, pp. 230-242.

3 *Ibíd.*, p. 236.

4 Shlomo Na'aman, *Lasalle*, Hannover, 1970, p. 664.

5 *Festschrift, I. Südbayrisches Arbeiter-Sängerbundesfest*, Augsburgo, 1926, p. 15; la precursora de la Arbeiter-Sägerbund, la *Verband der Freien Sänger*, tenía 12.000 miembros en 1894. *Die Sängerhalle*, 22 de febrero de 1894, p. 93.

6 Victor Noack, *Der Deutsche Arbeiter-Sängerbund*, Berlín, 1911, pp. 16 y 3.

7 *Ibíd.*, p. 19

8 *Ibíd.*, pp. 5 y 6.

9 *10 Jahre Volkschor Harmonie Charlottenburg*, s. l., 1929, p. 5.

10 Siegfried Günther, *Kunst und Weltanschauung: Wege und Ziele des Arbeiter-Sängerbundes*, Berlín, 1925, p. 18.

11 Erich Mühsam, *Revolution, Kampf-Marsch und Spottlieder*, Berlín, 1925, pp. 7 y 8 (debo esta referencia a Lawrence Baron).

12 *Ibíd.*, p. 8.

13 *Festschrift*, IX. Bayrisches Arbeiter-Sängerbundesfest, Múnich, 1914, p. 80.

14 *Ibíd.*, p. 89.

15 *Festschrift*, X. Bayrisches Arbeiter-Sängerbundesfest, Núremberg, 1925, p. 85.

16 *Ibíd.*, pp. 86, 87, 89 y 93.

17 *Vorwärts*, 11 de abril de 1910, p. 4.

18 *Ibíd.*, p. 1.

19 *Ibíd.*, p. 1.

20 Maurice Dommanget, *Histoire du Premier Mai*, París, 1953, pp. 330 y 332.

21 Friedrich Giovanoli, *Die Maifeierbewegung*, Karlsruhe, 1925, p. 101.

22 *Ibíd.*, p. 115; Dommanget, *op. cit.*, p. 396: en Francia, el 1° de mayo se denominó en ocasiones «Pâques ouvrier» (Pascua obrera).

23 Kurt Eisner, *Feste der Festlosen*, Dresde, 1905?, pp. 20-21.

24 *Ibíd.*, p. 44.

25 Kurt Eisner, *Taggeist*, Berlín, 1901, p. 142.

26 Allan Mitchell, *Revolution in Bavaria 1918-1919*, Princeton, N.J., 1965, p. 113.

27 Giovanoli, *op. cit.*, p. 106, n. 35.

28 Tomado de *Der Kampf*, 1908; *ibíd.*, p. 99.

29 Kurt Eisner, *Gesammelte Schriften*, Berlín, 1919, vol. II, p. 93.

30 Dommanget, *op. cit.*, p. 176.

31 *Maifestschrift des geeinigten Proletariats Würtembergs*, 1 de mayo de 1919, s. p.

32 Dommanget, *op. cit.*, pp. 361 y 363.

33 *Welten-Mai; Maizeitung 1920 KPD (Spartakusbund)*, s. l., s. d., p. 7.

34 *Der Erste Mai der Kommunistischen Internationale*, KPD, Viena, s. d., p. 11.

35 Giovanoli, *op. cit.*, pp. 93 y 111-112.

36 Edmund Neuendorf, *Die Deutsche Turnerschaft 1860-1936*, Berlín, 1936, p. 146.

37 Oskar Drees, en *Reichsjugendpflege Konferenz der Zentralkomission für Arbeitersport und Körperflege e.v.*, Berlín, 1927, pp. 9 y 6.

38 *Ibíd.*, p. 32.

39 Véase la p. 186.

40 Erich Grisas, *Nürnberg wir kommen*, s. l., 1929, p. 78.

41 Oskar Drees, en *Reichsjugendpflege*, p. 32.

42 *Der Vertrauensmann*, n°1, vol. VII, enero de 1931, p. 2.

43 Heinz Timmermann, *Geschichte und Struktur der Arbeitersportsbewegung 1893-1933*, Marburgo, 1969, pp. 15, 62, 56, 83, 89, 90 y 121.

44 *Ibíd.*, p. 7.

45 *Arbeiter-Jugend*, junio de 1922, p. 162.

46 *Ibíd.*, febrero de 1933, p. 47; *ibíd.*, octubre de 1924, p. 287.

47 *Ibíd.*, julio de 1992, p. 198.

48 *Vorwärts*, 20 de octubre de 1928, p. 1.

49 Friedrich Knilli y Ursula Münchow, *Frühes Deutsches Arbeitertheater 1847-1918, Eine Dokumentation*, Múnich, 1970, pp. 343 y 351.

50 Klaus Pfutzner, *Die Massenfestspiele der Arbeiter in Leipzig, 1920-1924*, Leipzig, 1960, p. 10.

51 *Ibíd.*, pp. 11 y 13-14.

52 *Ibíd.*, pp. 20 y 24.; Eugen Kurt Fischer, *Die Laienbühne als Gesinungstheater*, Múnich, 1926, p. 29.

53 *Die Literarische Welt*, Sondernummer «Arbeiterdichtung», 12 de julio de 1929, vol. 5, p. 1.

54 *Ibíd.*, p. 2.

55 *Ibíd.*, p. 5.

56 *Gott, Freiheit, Vaterland, Sprech-Chöre der Hitler-Jugend*, Stuttgart, s. d., p. 7.

57 Ludwig Hoffmann y Daniel Hoffmann-Ostwald, *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*, Berlín, 1961, pp. 100 y 128.

58 Véase *Arbeiter Fest-Tage*, Viena, 1927, p. 134.

59 Hoffmann y Hoffmann-Ostwald, *op. cit.*, pp. 226-228.

60 *Ibíd.*, p. 225.

61 C. D. Innes, *Erwin Piscator's Political Theatre*, Cambridge, 1972, pp. 29, 31 y 144.

62 *Ibíd.*, p. 92.

63 Sobre el Volksbühne de «izquierdas», véase *Wesen und Weg der Berliner Volksbühnenbewegung*, ed. Julius Bab, Berlín, 1919; para el «Nationalsozialistische Volksbühne», véase *Die Volksbühne*, vol. 5, nº 11, febrero de 1931, p. 482; *Der Aufmarsch*, nº 2, febrero de 1931, p. 8; *ibíd.*, nº 3, marzo de 1931, p. 8. Este es el periódico de la NS Schülerbund (la organización de los estudiantes de secundaria nazis).

64 «Die Stellung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei zur Judenfrage», *Eine Materialsammlung vorgelegt vom Centralverein deutscher Staatsbürger Jüdischen Glaubens*, Berlín, 1932. Esta era una enorme colección de documentos que fue presentada al presidente de la República Alemana, Von Hindenburg, como parte de las actividades defensivas de la principal organización

judía alemana: Arnold Paucker, *Der jüdische Abwehrkampf gegen Antisemitismus und Nationalsozialismus in den letzten Jahren der Weimarer Republik*, Hamburgo, 1968, p. 137, n. 40; las mejores fuentes para el teatro nazi anterior a 1933 son los periódicos *Das Junge Deutschland* y *Aufmarsch*.

65 Hoffmann y Hoffmann-Ostwald, *op. cit.*, p. 45.

66 *Ibid.*, pp. 230 y 231.

67 Jean Marguerite, «les Fêtes du Peuple», *Les Cahiers du Travail*, 2 de junio de 1921, serie 1, cahier 7, pp. 43, 48 y 7.

68 *Ibid.*, p. 5.

69 Paul Piechowski, *Proletarischer Glaube*, Berlín, 1928, p. 91 y 93. Esta es la sexta edición de este libro.

70 Véase Ursula Münchow, *Aus den Anfängen der Sozialistischen Dramatik I*, Berlín 1964, 3 y ss. (Jean Baptiste von Schweitzer, «Ein Schlingel»).

71 Adolf Hitler, *Mein Kampf*, trad. Ralph Mannheim, Boston, 1943, p. 41.

72 *Ibid.*, p. 457.

73 *Ibid.*, p. 171.

8. El gusto de Hitler

Ante la concentración de Núremberg de 1935, Adolf Hitler declaró que a la historia no le parece realmente valiosa ninguna nación que no levante sus propios monumentos[1]. Por monumentos no sólo entendía los actos de su propio régimen, sino la liturgia política del nacionalismo, como única política de masas viable. El nacionalsocialismo se erigió sobre el desarrollo del culto nacional que se había prolongado durante más de un siglo antes de la fundación de ese movimiento. Dicho desarrollo es vital para comprender el estilo político nazi, y, sin él, no puede analizarse adecuadamente el nacionalsocialismo como movimiento de masas.

Adolf Hitler era muy consciente de los componentes pragmático e ideológico de esta liturgia, y logró combinar consideraciones políticas concretas con su propia fe instintiva. La mezcla no conllevaba ningún cinismo, aunque Hitler puso mucho cuidado en llegar a un equilibrio entre la necesidad política y el objetivo final de la religión secular. Hitler no fue el creador de la liturgia del culto nacional, ni siquiera de su aplicación inmediata al ceremonial de su movimiento. Delegó esa labor en otros y sólo hacía críticas una vez que había observado la puesta en escena[2], aunque, evidentemente, sus comentarios determinaban la futura forma del culto. Pero, incluso en ese caso, dejó que las formas litúrgicas siguieran su curso, que, en particular, a él le parecía ridículo. Por ejemplo,

despreciaba la resurrección de supuestas antiguas tradiciones germánicas[3]; no obstante, se construyeron casas siguiendo ese estilo, la gente llevaba indumentaria germánica y el teatro *Thing* se convirtió en una realidad durante varios años. La razón por la que Hitler despreciaba esos arcaísmos radica en su propio gusto, que es de importancia evidente para comprender el estilo político nazi.

La Viena que había conocido en su juventud determinó sus preferencias artísticas y arquitectónicas durante el resto de su vida. No era una de esas personas cuyos gustos evolucionan y cambian con el paso del tiempo. La famosa Ringstrasse siguió siendo para Hitler la *via triumphalis*, según él la llamaba. La había estudiado cuidadosamente y siempre le ponía «en éxtasis»[4]. Los representativos edificios que habían presidido Viena en su juventud siguieron tipificando para él la excelencia arquitectónica. Desde 1870, Theophilos Eduard von Hansen había construido muchos de ellos y tuvo mucha influencia en la configuración del estilo arquitectónico oficial vienés. En construcciones como su Reichsratsgebäude (Palacio para el Consejo Imperial) se aprecia claramente su aprecio por las formas antiguas, la «sencillez clásica» alabada por sus contemporáneos. Pero aquí lo clásico también se tornaba monumental, y el vestíbulo interior, especialmente en el Reichsratsgebäude, expresaba esa monumentalidad mediante la utilización del espacio. El modelo de la sala encolumnada estaba en las termas romanas. Hansen no fue en modo alguno el único arquitecto de Viena en seguir esos ejemplos. También Heinrich von Fenstel trasladó los bocetos que había hecho en Roma a los edificios de la universidad. Gottfried Semper, a quien Hansen admiraba enormemente, había sido uno de los inspiradores de la Ringstrasse y de los monumentales edificios que la flanqueaban[5].

De manera que fue en Viena donde Hitler se imbuyó de los gustos clásicos que se convertirían en un elemento tan importante del culto nacional. Al final, Hitler habría de recalcar que la humanidad no había estado nunca tan cerca de la antigüedad en su aspecto y sensibilidades como «hoy»[6]. El estilo clásico representaba

una forma de auto-expresión a un tiempo monumental y sencilla. La amistad de Hitler con el arquitecto Paul Ludwig Troost a finales de la década de 1920 acentuó su clasicismo. Troost le hizo apreciar el Múnich de Klenze, no del gusto de Hitler hasta entonces. Quizá lo que inquietara a Hitler fueran los edificios seudo-renacentistas. Los que Troost diseñó para el partido eran clásicos pero sencillos, como la Casa del Arte de Múnich y las dependencias administrativas del Partido Nazi; todos ellos aún en pie.

Tanto Viena como Troost influyeron en el descubrimiento por parte de Hitler del renacimiento arquitectónico prusiano de finales del siglo XVIII. Según un testigo, puede que también le causara impacto un libro sobre Friedrich Gilly escrito durante el Tercer Reich. La obra mantenía que la combinación de Roma y la Acrópolis parecía trascender la «vida cotidiana»[7]. El proyecto presentado por el propio Gilly para un arco de triunfo impresionó realmente a Hitler. Lo reprodujo cuidadosamente en su libro de bocetos de 1925 y quería que en él se inscribieran los nombres de los caídos en la Primera Guerra Mundial. Posteriormente, proyectó incorporar este arco a la remodelación de Berlín. Pero también le fascinó el proyecto para la tumba de Federico el Grande y se mostró encantado cuando Albert Speer realizó una maqueta de este monumento[8].

Esas influencias clásicas eran típicas de un gusto banal. El influjo de Troost y Gilly no cambió las bases sentadas en Viena y el conservadurismo de Hitler siempre se mantuvo intacto. Cuando hacía bocetos de calles o edificios siempre se parecían a la arquitectura pública habitual en Europa Central desde la década de 1870. No hay atisbo alguno de originalidad o de influencia de las escuelas arquitectónicas que habían cobrado importancia después de la Primera Guerra Mundial. Sin duda, a Hitler le agradaba la simpleza formal y el uso de materiales arquitectónicos sencillos, pero sus preferencias no tenían nada que ver con la Bauhaus, que también había defendido una nueva *Sachlichkeit* (objetividad), sino que, en realidad, se basaban en la revitalización del neoclasicismo.

A finales del siglo XIX, los preceptos que defendía esta revitalización se vieron reforzados por el movimiento de reivindicación de las artes y los oficios, cuyo periódico, *Der Kunstwart* (*El guardián artístico*), alcanzó gran popularidad entre las clases medias cultas en el periodo comprendido entre 1887 y el estallido de la Primera Guerra Mundial. El *Kunstwart* creía que el arte debe expresar claramente el propósito al que se supone que sirve, sin decoraciones vicarias ni juegos estilísticos. Esa idea estaba cerca de la «arquitectura parlante» que había iniciado esta tendencia desde el siglo XVIII. Pero el movimiento de artes y oficios también estaba entregado al *Volk* alemán; su artesanía tradicional debía actualizarse sin incorporarle influencias extranjeras[9]. El propósito del arte y de la arquitectura se expresaba a través de la sencillez del estilo autóctono.

Gottfried Semper y Wilhelm Kreis, cuyas ideas arquitectónicas ya hemos analizado con anterioridad, eran miembros de este movimiento. En una época más cercana, Heinrich Tessenow, el profesor de Albert Speer, pertenecía al consejo de la Dürerbund (Liga Durero), fundada en 1901 para difundir el mensaje de *Kunstwart*[10]. Tessenow ejemplificó y transmitió los preceptos del movimiento de artes y oficios. Hizo hincapié en la sencillez y la utilidad arquitectónicas. «La sencilla laboriosidad, el pensar y vivir sin complicaciones» estaban relacionados con la utilización de materiales básicos. Se consideraba que la ornamentación era femenina y juguetona. Por sencillez se entendía un amor al orden y a la simetría que Tessenow atribuía a la sociedad burguesa. A pesar de toda esta teoría, el producto final era neoclásico[11]. En su arquitectura y sus escritos Tessenow pone de manifiesto el vínculo existente entre el neoclasicismo y el movimiento de artes y oficios con la virilidad, la seriedad en los objetivos y la vida burguesa. Hitler habría coincidido con él. Tessenow había escrito un manual que se utilizaba en gran parte de las escuelas de arquitectura aún antes de la guerra, y puede ser que Hitler y su formación arquitectónica estuvieran familiarizados con él.

Hay que reconocer que durante el Tercer Reich muchas fábricas, casas particulares e incluso barracones militares reflejaron el estilo

de la Bauhaus; pero a Hitler sólo le interesaban los edificios representativos de tradición neoclásica y, aunque se le presentara directamente, apenas prestaba atención a cualquier otro proyecto arquitectónico.

Ese gusto conservador queda especialmente claro en los proyectos de Hitler para palacios de la ópera. Ésta fue siempre una de sus obsesiones y, como tal, se encuentra estrechamente relacionada con la aceptación del culto nacional. Hay varios bosquejos de interiores de óperas en el cuaderno de bocetos de Hitler de 1925, y todos son convencionales. El «Teatro del futuro» no se refleja en esos diseños. Una vez más, Hitler se atenía a una idea que le había impresionado en su juventud: la ópera de Viena. Y el auditorio del festival de Bayreuth parece representar el límite de lo que Hitler podía aceptar en cuanto a innovación teatral[12].

Los bocetos de Hitler para palacios de la ópera contienen varios rasgos que apuntan a su permanente preocupación por el ceremonial. Los vestíbulos y la escalera oficial ocupan mucho más espacio que el auditorio o el escenario. Ningún arquitecto podría haber construido realmente una ópera ateniéndose a esos proyectos, porque lo que recalcan es el ascenso hasta el auditorio y los grandes salones en los que los espectadores habrían de pasearse durante los descansos. Pero, aún así, la escalera ocupa más sitio que los propios salones. Sin duda, el hecho de que la mayoría de los edificios que flanqueaban su amada Ringstrasse (entre ellos la ópera) tuviera enormes huecos de escalera tiene mucho que ver con las enormes escaleras concebidas por Hitler. Ese elemento constituía una parte esencial del concepto de monumentalidad de arquitectos como Semper, Hansen o Fenstel.

A Hitler le encantaban las escaleras ornamentales de gran tamaño, no sólo en sus diseños teatrales sino cuando se trataba de proyectar monumentos oficiales para el nuevo Berlín. En principio, el palacio de Göring era el que iba a contener la escalera más grande, pero Hitler no tardó en cambiar esto para que fuera su propio edificio monumental el que la tuviera. Con frecuencia, en los proyectos

de edificios e interiores que le presentaron durante el Tercer Reich aparece una ampliación de la escalera original con los gruesos trazos del propio *führer*.

No hay duda de que esta predilección, sin tratar de interpretarla psicológicamente, plantea una importante tendencia en el gusto de Hitler, para quien la impresión que debía causar un edificio era tan importante como su función, y dicha impresión debía transmitirla una grandeza espacial que creara inmediatamente un clima, al entrar en el edificio y comenzar a ascender por él, y también en el contorno del auditorio, que tenía que dominar la construcción desde el punto de vista funcional. La atmósfera ceremonial era, por así decirlo, más importante que la propia actuación. Este principio que Hitler aplicó a sus bocetos teatrales se hizo realidad en la Führerbau (Casa del *führer*) de Múnich, en cuyo conjunto domina la enorme escalera ornamental. Puede uno imaginarse perfectamente el efecto intimidador que debía de producir Hitler cuando, durante la Conferencia de Múnich de 1938, él estaba en lo alto mientras Neville Chamberlain tenía que subirla.

El espacio significaba monumentalidad y grandeza; ejemplificaba el poder y las relaciones de poder. La oficina de Mussolini en el Palazzo Venezia, con el enorme espacio que el visitante tenía que cruzar antes de llegar al despacho del dictador, constituye otro ejemplo de ese entorno. Pero en Hitler, el ceremonial, lo «monumental y lo apabullante» que crearían la atmósfera adecuada, formaban parte de sus gustos artísticos aún antes de convertirse en una necesidad funcional para los mítines masivos y los ritos cúlticos. Después, Hitler declaró que los edificios debían tener en cuenta las necesidades del pueblo, y que esto significaba dar cabida a entre 150.000 y 200.000 hombres y mujeres[13].

El paso de lo clásico a lo monumental es evidente en los proyectos de Hitler y se habría de acentuar con el transcurso del tiempo. Paul Bonatz, el arquitecto al que encomendó la construcción de varios edificios del partido, acabó abandonando Alemania para escapar a esos encargos. Escribió que Hitler había

perdido completamente el tacto para tratar con grandes dimensiones, un instinto artístico sagrado para los griegos[14]. Esa pérdida ya es evidente en sus diseños teatrales, con sus salones y escaleras, pero sin duda la acentuó la necesidad de albergar a enormes cantidades de personas; una necesidad que se confundió, a su vez, con las ideas de grandeza y de poder. Pero incluso esa clase de espacio se basaba en modelos anteriores, y a su conservadurismo se le siguió dando rienda suelta. Esta vez no era la ópera lo que dominaba sus fantasías, sino la iglesia.

En el cuaderno de bocetos de Hitler ya encontramos una sala de culto que, con su cúpula y su ábside enormes, se parece a una iglesia. Pero también había campanarios en sus bocetos, y uno de ellos, descomunal, forma parte de la cúpula. Además, los ayuntamientos que Hitler diseñó con profusión tenían forma de iglesia, con campanarios que habían de ser más altos que los de cualquiera de los templos de la localidad. Quizá esos ayuntamientos tipifiquen su intento de derrotar a las iglesias en su propio terreno mediante la utilización de un símbolo secular. Aun aquí, mucho antes de tomar el poder, se pone de manifiesto su oposición a la iglesia; una enemistad que le llevó a establecer una nítida distinción entre el culto laico y el cristiano. Por otra parte, el conservadurismo de Hitler, aunque deseara una separación clara, la impedía, y ese vínculo casi involuntario le situó una vez más dentro del desarrollo del culto secular, tal como hemos tratado de analizarlo. La llama y el altar germánicos siguieron constituyendo la misma unidad que en 1815, aunque dentro de una liturgia mucho más elaborada y completamente desarrollada.

Durante el Tercer Reich, Hitler ya no diseñó ayuntamientos, pero los proyectos para levantar foros del partido en Linz y Augsburgo contenían, una vez más, campanarios de tipo eclesial que predominaban sobre los de las iglesias locales[15]. Porque si los campanarios tradicionales hubieran mantenido su preeminencia, habrían tañido sus campanas en los festejos nacionalsocialistas al igual que lo habían hecho en los de épocas anteriores, y en ocasiones

siguieron haciéndolo durante el Tercer Reich con ocasión de esas fiestas. Pero esto habría supuesto una intrusión cristiana en ceremonias fundamentalmente *Volkish*. Sin embargo, incluso en este caso, el paralelismo no llegó a abandonarse del todo. El Palacio de Congresos de Núremberg, que seguía el modelo del Coliseo, había de contener un enorme órgano[16]. Y, en las fábricas, los salones de culto de aire *Volkish* y menor tamaño, por ejemplo, conservaban todo el parecido a una iglesia: el ábside, los bancos e, incluso, el espacio en torno al altar.

El gusto conservador de Hitler determinaba todas sus actitudes vitales. Este hecho nos ayuda a explicar su apego a las tradiciones sociales y a la mística *Volkish*. La moral de la clase media y los antiguos vínculos familiares y tribales habían de recuperarse, no la moral que los antiguos germanos habían tenido en los bosques, sino la burguesa del siglo XIX: la santidad de la familia, del matrimonio y de una vida discreta y entregada. El mismo periodo que determinó sus gustos arquitectónicos fijó también sus perspectivas morales. Albert Speer ha escrito que la formación intelectual de Hitler se detuvo cuando el mundo estaba entre 1880 y 1910[17]. Creía que la calidad de los fusiles que él había utilizado durante la Primera Guerra Mundial era suficiente para los soldados de dos décadas después. Gerdy Troost, viuda del arquitecto, pensaba que, en lo tocante a pintura, Hitler se había detenido en 1890[18]. También era cierto. Los pintores que le gustaban y a los que protegió pertenecían a la escuela del realismo sentimental, y para la publicación artística oficial del Reich los artistas alemanes ejemplares eran pintores románticos como Caspar David Friedrich, Hans Makart y Hans von Marés[19].

De manera que esos modelos no eran los de los antiguos germanos, cuyo valor con tanta frecuencia invocaba el partido. Para Hitler, el arte alemán era el arte y la arquitectura que combinaba las formas clásicas y románticas. Apenas cabe sorprenderse de que despreciara las imitaciones de supuestas antiguas tradiciones germanas. La definición hitleriana de lo auténticamente alemán

suponía la aceptación de las formas artísticas en las que también se había basado el culto nacional durante el siglo XIX. La síntesis de elementos clásicos y románticos antes analizada cuadraba con su definición. Se quedó encantado cuando descubrió que Wilhelm Kreis seguía vivo[20], y pocos años después le encargó la construcción de cementerios y monumentos a los caídos en la Segunda Guerra Mundial. El ideal de paisaje romántico de Kreis y su mantenimiento de los modelos clásicos debieron de gustarle a Hitler, parece que aún antes de que conociera al arquitecto. Hitler también mostró respeto por arquitectos como Gottfried Semper y Bruno Schmitz, el prolífico constructor de monumentos nacionales clásicos y piramidales, que incorporaban espacios sagrados[21].

Lo romántico y lo clásico determinaron la autorrepresentación tradicional de la nación. La modernidad se rechazaba y la «belleza» se definía, una vez más, por contraposición con la civilización industrial y burguesa. Los principios estéticos de Vischer, de los que el culto al paisaje en el arte nazi es un buen ejemplo, se mantuvieron intactos. Ese paisaje tenía que ser «inmediato» para el observador, debía suscitar en él el inmutable ideal de belleza. A través de esa contemplación, el hombre tenía que revivir las fuentes de su ser, oscurecidas por la degeneración del arte moderno. La belleza era «genuina» pero no podía ser el caos. Un principio de orden era parte esencial de lo hermoso. «Nuestra época exige una acentuación monumental» de esa contemplación, «que se deriva de la voluntad de orden». Una vez más, al igual que en el pasado, esa voluntad significa «sosiego»[22]. La inquietud del espíritu debe calmarse mediante las formas arquitectónicas y artísticas, a través de la combinación de materiales como la piedra, la madera y el metal. Hitler y los nazis nunca se opusieron al uso de la más moderna tecnología, aunque ésta debía ponerse al servicio de un concepto de belleza que, en palabras de Winckelmann (ya citadas anteriormente), era como la quieta superficie del océano, suave como un espejo aunque permanentemente en movimiento[23].

La belleza también proporcionaba un principio de orden. Como señaló Hitler: «El nervioso siglo XIX ha llegado a su fin»[24]. Para los nazis, el nerviosismo era un signo de «degeneración», un término que tomaron del famoso libro de Max Nordau. Su *Degeneración* (*Entartung*, 1892) también había hecho hincapié en la tranquilidad y la claridad, oponiéndolas a la modernidad como principio artístico. El estilo que Hitler propició encarnaba este ideal de belleza y orden. Así se domesticó el romanticismo, tal como había sido integrado con las formas clásicas a lo largo del desarrollo del culto nacional.

Además, lo moderno y lo industrial no habían de entrometerse. Los cuadros de la primera exhibición de arte alemán celebrada en Múnich en 1937, que Hitler había aprobado personalmente, eran, en general, paisajes o escenas campesinas[25], mientras que las esculturas ejemplificaban el «tipo germánico ideal» de procedencia clásica. La película *La juventud acude al führer* (1939), que presentaba a las Juventudes Hitlerianas de toda Alemania desfilando hacia Núremberg, es un documento notable; la cámara sigue a esos grupos juveniles a lo largo de su marcha desde todos los confines del Reich. Se muestra una Alemania compuesta de paisajes, pueblos y pequeñas ciudades. No se ve ni una fábrica, ningún bloque de viviendas de protección oficial, ninguna maquinaria moderna. El film retrata una Alemania libre de la industrialización y la modernidad, tan subdesarrollada como las regiones más atrasadas del Tercer Mundo. No obstante, es una Alemania en la que reinan el orden y una limpieza inmaculada. Cálidas escenas familiares transmiten la moral adecuada y el lugar de la mujer en el mundo nazi se reproduce claramente a lo largo de la cinta; sólo aparecen chicas en una ocasión, durante unos segundos, como compañeras en un baile regional.

El film tipificaba la visión de un mundo ilusorio, convertido en realidad mediante el culto nacional y su liturgia. En la propia mente de Hitler esta percepción de la realidad coexistió con actitudes políticas pragmáticas. Creía, por ejemplo, que los ritos

nacionales debían tener lugar en el centro de la ciudad, por otra parte despreciada, y no en su periferia. Puede que tuviera en mente el ejemplo del foro romano[26]. En parte, esta es la razón por la que tenía una mala opinión de los teatros *Thing*, que se destacaban en soledad, lejos de las concentraciones de población. Los foros del partido previstos para Múnich, Augsburgo o Linz debían estar en el centro de la ciudad. Además, Hitler puso gran interés en la planificación urbana. La monumental remodelación de Berlín que se preveía para la época de posguerra debía tener lugar dentro de los confines urbanos. No se planificó la construcción de ninguna ciudad especial del partido; la idea ni siquiera se barajó. Sin duda, hay aquí una contradicción entre esta preocupación por la planificación urbana y la Alemania rural mostrada a través de los ojos de las Juventudes Hitlerianas.

La política dictaba que el ceremonial del partido debía ser fácilmente comprensible para todo el mundo, lo cual significaba que era necesario escenificarlo en la ciudad y no en el campo. Las necesidades del partido crearon la propia fisonomía de la ciudad. Hitler aceptó el urbanismo y trató de someterlo a sus propias necesidades; incluso en este sentido era tan consumado político como conservador. El culto y la liturgia estaban anclados en una realidad existente, al margen de lo degenerada que se considerara a la ciudad.

Las actitudes conservadoras, combinadas con la apreciación de las realidades políticas, no prescindían de una fuerte llamada a los sentidos. Hitler admiraba el auditorio del festival de Bayreuth y compartía la teoría teatral wagneriana. Para él, la ilusión también conducía a una realidad elevada que surgía de la inspiración del mito y del símbolo. Así había que transmitir el *Mythos* a la gente. Benno von Arendt, escenógrafo oficial de Hitler para el Reich, ha explicado de qué se trataba este asunto: la escenografía nunca puede tener un fin propio y no debe utilizarse para experimentar. Al público le desagradaría esa manipulación, que se interpondría entre las ilusiones creadas y los sueños cumplidos[27]. Richard Wagner

había sostenido ideas similares sobre la puesta en escena de sus obras y, de hecho, Hitler concibió dos decorados para *Tristán e Isolda* que ejemplificaban dichos principios[28]. Para esos proyectos fue fundamental otra de las experiencias juveniles de Hitler en Viena, esta vez las escenografías de Alfred Roller, al que siguió alabando aún durante la Segunda Guerra Mundial.

Alfred Roller (1864-1935) había sido el escenógrafo de Gustav Mahler en la ópera de Viena, pero también había trabajado para el Burgtheater, del mismo modo que posteriormente diseñaría escenarios para Max Reinhardt. Era un enemigo acérrimo del exceso de decoración; sus escenarios transmitían un estado de ánimo puro y se acercaban al impresionismo. Roller trataba de crear un «marco» para la acción: «Los decorados nunca deben ser un fin en sí mismos... sólo existen para transmitir un estado de ánimo en cuanto se levanta el telón»[29]. En 1903, Roller diseñó el escenario para una representación de *Tristán e Isolda*, dando así un modelo a Hitler para su propio boceto posterior. Roller insistía en el concepto de ilusión descrito por Benno von Arendt. También le gustaba trabajar con nieblas espesas, fragmentos de nubes, lluvia y vientos susurrantes[30]. Una atmósfera romántica se combinaba con la sencillez del diseño; una vez más, la armonía formal se vinculaba a la emoción. Hans Severus Ziegler, que dirigió en Weimar el teatro favorito de Hitler, calificó esa forma de escenografía de «realismo poéticamente transformado»[31], una descripción que en realidad podría aplicarse a todo el culto nacional. La función del teatro, según nos indica el principal dramaturgo nazi, Hanns Johnst, en *Ich Glaube!* (¡Yo creo!, 1928) es la de renovar a una comunidad de fe que se forma mediante una serie de valores que contiene la irracionalidad de las masas dentro de una forma tangible[32]. Hitler veía el teatro y su función a través de un prisma similar, de manera que el carácter impresionante de la puesta en escena general, tal como él trataba de expresarla en sus bocetos, incluía una cuidadosa disposición escenográfica.

Roller también hacía uso de la iluminación. Comprendía de qué modo «la iluminación transformaba las formas, las resaltaba, las disolvía y las convertía en magia de cuento de hadas»[33]. ¿Acaso sacó Hitler de aquí sus ideas sobre el uso de la luz en sus ceremonias? No podemos saberlo. Pero, como hemos visto, el efecto de la luz sobre el espacio también era uno de los principios de la danza contemporánea. Junto a esta nueva manifestación artística cada vez se utilizaban más efectos escénicos populares, con el fin de poner de manifiesto la importancia del uso de la luz en la formación del espacio[34]. Era absolutamente lógico que se incorporara este recurso a los mítines y ritos masivos. El propio Hitler creía que lo ideal era que los festejos únicamente tuvieran lugar al caer la noche, porque entonces los sentidos de los hombres estaban completamente abiertos a cualquier influencia[35]. Pero, tal como presenciamos en la mayoría de las ceremonias nazis, esta declaración, tan romántica como pragmática, también dejaba lugar para la asombrosa utilización de efectos lumínicos.

Para Hitler, la ópera era *el* gran espectáculo: la ilusión del escenario y la magia de la música, pero también la ceremonia que lo rodeaba y que captó en sus propios bocetos: «... nunca olvidaré el elegante espectáculo de la Ópera de Viena, en la que las mujeres brillaban con sus diademas y ropas de calidad»[36]. Ese era el teatro de su juventud, del mismo modo que para él la arquitectura de esa misma época simbolizaba la auténtica autorrepresentación y el arte de 1890 la creatividad artística adecuada. Ese gusto se transmitió directamente a la liturgia del Tercer Reich, convirtiéndose en símbolo del romanticismo y el orden, de la armonía clásica y del culto. Naturalmente, el gusto de Hitler coincidió con el desarrollo del culto nacional. Sin duda, el *führer* adoptó nuevos rasgos, que habían cobrado preponderancia durante la década de 1920: los coros hablados, las concentraciones de banderas o los efectos de luz. Pero manteniendo el conservadurismo fundamental.

Ésta fue una gran ventaja. Hizo que Hitler apreciara la permanencia de las formas litúrgicas con las que, al ser católico (aunque

no practicante) estaba familiarizado. Los cambios en la liturgia siempre son peligrosos, porque pueden generar desorientación y, por tanto, reducir la efectividad del rito. Lutero ya comprendió claramente este hecho y, en consecuencia, se condujo con lentitud exasperante a la hora de introducir cambios en cualquier manifestación litúrgica. Ya hemos analizado cómo fracasaron el Segundo Imperio y la República de Weimar en su intento de imponer festejos desde arriba. El mundo mítico y simbólico tradicional sólo puede manipularse con extremo cuidado, porque afecta a la forma que tiene el hombre de concretar el mundo. El mito tiene que simbolizar un universo moral eterno y sano.

En general, el arte y la literatura nazis tuvieron aceptación, por las razones ya analizadas. Sabemos que en las exposiciones de arte alemán los cuadros se vendían con rapidez y sin ninguna presión del partido[37]; a la gente le gustaba lo que significaban. Del mismo modo, la literatura producida durante el Tercer Reich fue muy popular porque también simbolizaba un mundo sano que ofrecía una ilusión de permanencia. Se ha dicho que los gustos de Hitler eran primitivos, y así es desde el punto de vista de intelectuales refinados, pero esos gustos estaban especialmente en sintonía con arraigados ideales populares. Él mismo formaba parte de su propia definición de creatividad artística: «Y, en consecuencia, al hablar del arte alemán, el criterio para juzgarlo yo lo veré en el pueblo alemán, en su carácter y en su vida, en su sentimiento, en su emoción y en su desarrollo»[38]. Cuando Josef Goebbels abolió la crítica artística y dejó que el propio pueblo emitiera su veredicto, no tenía mucho que temer. El propio conservadurismo de Hitler encajaba perfectamente con el gusto popular. Como este conservadurismo también determinaba el culto nacional, podemos comprender su enorme aceptación. El ceremonial nazi se levantó sobre la tradición que desde el principio había hecho posible esa manifestación, pero también captó el gusto de una población que vivía en una sociedad industrial compleja.

En líneas generales, el gusto popular, desde luego a partir de la década de 1870, se había mantenido inalterable. Las novelas que leían millones de personas son un buen ejemplo de ello, y su contenido fundamental apenas varió desde Marlitt, a finales del siglo XIX, a Hedwig Courths-Mahler, en el XX. Esas obras siempre presentaban un mundo sano desde el punto de vista sentimental y del orden. Los virtuosos ganaban todas las batallas, rechazando las riquezas exteriores y el poder para que funcionara adecuadamente un «corazón de oro». La realización de los deseos siempre operaba dentro de los confines de ese universo romántico pero ordenado, «en el que todo está en su debido lugar y uno se encuentra inmediatamente a gusto»[39]. Éste era también el mundo de Hitler: ese universo privado que Albert Speer ha descrito tan bien en sus memorias, así como el universo público del ritual y el símbolo.

Hitler dijo en una ocasión que el escritor Karl May le había abierto los ojos al mundo. May, de cuyas novelas se vendieron siete millones y medio de ejemplares entre 1892 y 1938, escribía historias de aventuras que siempre se desarrollaban entre los indígenas americanos o en Oriente. Sus héroes se dedicaban a defender la ley y el orden, pero estaban abiertos a un mundo de belleza y respetaban la dignidad del hombre. A Hitler le atraía la moral burguesa que inundaba la Alemania de la época guillermina. Elogiaba a los héroes de Karl May por su capacidad para llevar una existencia decorosa dominando sus propios impulsos[40]. Las virtudes que los héroes de May –y de Hitler– querían proteger y defender eran las relacionadas con un saludable mundo burgués: el orden, la moral y el «corazón puro». Pero Hitler nunca perdió su punto de vista maniqueo y, en su aceptación de Karl May, omitió el rechazo del héroe hacia la violencia. May y otros novelistas populares como Marlitt y Courths-Mahler deploraban el uso inmisericorde del poder, que en general les parecía opuesto a los sentimientos y peligroso para un universo moral y ordenado. Sin embargo, Hitler, influido por el racismo que había aprendido en su juventud vienesa, tenía otra opinión. Ese racismo, violento y brutal, estaba relacionado con

el de la pequeña secta articulada en torno a Lanz von Liebenfels y Guido List, hombres que carecían de trabajo o posición, y que se dedicaban a propugnar una mezcla de racismo y teosofía. A través de su «filosofía», el ario se convertía en una manifestación del cosmos, cuya alma podía leer el libro de la naturaleza. Para List, el cristianismo había eliminado la auténtica «sabiduría natural» de los antiguos germanos, destruyendo así la genuina fuerza vital que descendía desde el cosmos sobre el *Volk*. En consecuencia, esta fuerza vital no la transmitía un ser etéreo y cambiante, como pensaban los teósofos, sino un impulso ario. Además, como el sol era el centro del universo, los arios eran criaturas solares. Lanz von Liebenfels publicaba un periódico, *Ostara* (el nombre de una diosa germánica), cuyo subtítulo era «Biblioteca de los que son rubios y defienden los derechos del varón», y es muy probable que Hitler lo leyera[41]. *Ostara*, List y su círculo defendían la guerra entre los rubios y los pueblos de cabello oscuro, entre el ario y, especialmente, el judío. Según este grupo, había elementos raciales infrahumanos que estaban tiranizando al mundo y que impedían la difusión de la «auténtica sabiduría». El judío San Pablo había pervertido el cristianismo, porque el propio Cristo había hablado el lenguaje secreto de los arios[42]. La raza aria era la única que podía sondear los misterios del universo.

Aquí, en Viena, Hitler recibió una parte importante de su educación política, combinándola con su admiración por la moral y la estética del mundo burgués de fin de siglo. El rito del culto nacional formaba parte de ese mundo público. El ocultismo y el componente racial se convirtieron en el mundo privado e íntimo de Hitler, que ocultó con gran cuidado de la atención pública, o que, al menos, mantuvo en niveles respetables. Su maniqueísmo se centraba en la oposición entre arios y judíos, algo que, sin embargo, no penetró en la liturgia salvo en el culto al estereotipo ario y en los ataques a los judíos durante los discursos. El estereotipo siempre estuvo presente, en esculturas y cuadros, así como en la utilización de la luz para eliminar las panzas de los líderes que participaban en los mítines y

procesiones[43]. Formaba parte del componente «positivo» que había que recalcar en los ritos litúrgicos y en cualquier autorrepresentación. El «negativo», el estereotipo del judío, nunca se representó en el ceremonial ni en los símbolos, pero era algo muy extendido fuera del culto, en periódicos y panfletos. No se podía permitir que el estereotipo del judío, que se pensaba tipificaba la fealdad, entorpeciera la belleza en la que se basaba el culto nacional.

No hay duda de que la fe de Hitler en fuerzas ocultas acentuó su visión del mundo como campo de batalla entre la virtud y el vicio. Apenas parece haber duda de que contemplaba su revolución nacionalsocialista desde esa perspectiva. Para derrocar al orden maligno existente se necesitaba una actitud militante, que, sin embargo, debía utilizarse en nombre de la restauración de un pasado saludable. La revolución hitleriana era una «revolución desplazada»: no conllevaba ningún cambio social o económico fundamental, sino que lo que pretendía era crear un mundo restaurado, revivir la auténtica moral, la fuerza tradicional que mantenía a los hombres unidos. El enemigo no era una clase, sino el judío, que simbolizaba el fundamento maligno de la modernidad. Se suponía que la revolución antijudía de Hitler debía producir el mundo «positivo» que la liturgia nacional ejemplificaba. Ésta es la razón por la que constantemente trataba de contener el activismo que necesitaba para lograr sus propósitos. Pero la tensión entre el activismo y los principios de armonía y de orden se hallaba implícita, no sólo en los problemas a los que se enfrentaba el partido, sino en la propia personalidad de Hitler. El judío como enemigo era una fuerza oculta que había que combatir con todos los medios posibles, culminando en una guerra abierta, aunque siempre en nombre del orden.

La necesidad de ese activismo Hitler la enfocaba desde el punto de vista de una «fe fanática». Porque «las más grandes revoluciones del mundo habrían sido imposibles si su fuerza rectora, en lugar de en pasiones fanáticas, e incluso histéricas, hubiera residido en las virtudes burguesas de ley y orden»[44]. Puede que esas palabras de 1924 contradigan lo que hemos dicho sobre la admiración

de Hitler por la arquitectura de la ley y el orden del fin de siglo y su creencia en la moral guillermina. Pero él no sólo luchaba por uno u otro ideal; en realidad lo que pretendía era insuflar a las virtudes y gustos burgueses el fuego de una fe patriotera. Esa era la «profunda creencia» a que la tan frecuentemente se refería. En la formación del pensamiento hitleriano, lo convencional y lo oculto eran dos elementos que no podían dejar de estar imbricados.

Con frecuencia, su pensamiento más privado volvía a un misticismo natural cercano a la teosofía. A finales de la década de 1920 analizó con cierto detenimiento el supuesto hecho de que las fuerzas mágicas de la naturaleza penetran en los sueños del hombre, aunque su cultura las haya falsamente sublimado. Una vez más, el conocimiento debía incorporar los rasgos de una «ciencia secreta». Como dijo durante el periodo crítico de 1932-1934, «Sólo cuando el conocimiento vuelva a asumir el carácter de una ciencia secreta, y no sea [propiedad] de nadie, retomará una vez más su función, es decir, la de instrumento de dominación de la naturaleza humana así como de la que está fuera del hombre»[45]. Hitler se guardó para sí esta «ciencia secreta» o, como máximo, la discutió con su círculo más íntimo. Sólo se filtró en sus intervenciones públicas para caracterizar la fuerza demoníaca del judío y en absoluto perturbó la quietud de los símbolos positivos de la fe.

Puede que tales ideas representaran su continuo anhelo de tradición, de lo «genuino», que simbolizaban el paisaje y el *Volk*. Pero el propio concepto de *Volk*, más que con los clásicos en los que se basaba el gusto de Hitler, parece relacionado con los mitos de la antigüedad germana y con el racismo. Sin embargo, aún en este caso, él fundió ambas tradiciones. Por ejemplo, Hitler creía que Hermann, el vencedor sobre las legiones romanas, había presagiado la unidad alemana, aunque en realidad era un discípulo de Roma. De hecho, la prehistoria alemana se basaba en Grecia y Roma[46]. De manera que el mito se mantuvo intacto, y con él la fe de Hitler, tan racista como ocultista, mientras que el neoclasicismo seguía siendo lo fundamental y determinaba la forma exterior.

Hitler prefería el drama musical al drama hablado y hay multitud de datos para sustentar esta preferencia. También prefería la palabra hablada a la escrita. Entonces, ¿cuál era la relación entre los discursos y el drama litúrgico? En cualquier culto totalmente formado, el discurso no es más que una parte inherente a la reunión, una parte del ritual. Por otra parte, los discursos de Hitler contenían algo más que lemas y repeticiones; con mucha frecuencia eran programáticos. Mientras que a los líderes locales, con el fin de no obstaculizar las ceremonias, no se les permitía hablar más de quince minutos en sus mítines[47], los discursos del propio Hitler duraban mucho más tiempo. En realidad, eran el núcleo del mitin, en torno al cual gravitaba gran parte de la participación popular. No obstante, se integraban en el conjunto de la escenografía y el ritmo litúrgico de forma muy similar a como lo hacían los predicadores famosos en las iglesias del Barroco.

Esta integración se formalizaba mediante una ceremonia en la que Hitler desfilaba como parte de las masas, sin salir de ellas hasta que había de pronunciar su discurso[48]. En febrero de 1933, durante una de las más importantes alocuciones de Hitler, la película que describía el acontecimiento se centraba, con pocas excepciones, más en las multitudes que en el líder[49]. Albert Speer, que debía de estar bien informado, nos dice que el objetivo de Hitler era contener el impacto que ejercía sobre el ritual una sola personalidad, ya fuera el jefe del Estado o cualquier otro líder (lámina 16). La ceremonia debía tener vida propia. En su vanidad, Hitler no podía concebir que su sucesor pudiera poseer una magia como la suya. En consecuencia, debía predominar el ritual, porque en ese caso apenas importaría que el siguiente *führer* fuera un «pequeño bribón». Aún así, el rito nacional le seguiría sustentando[50]. Lo que Hitler daba a entender es que la liturgia, unida a su escenografía, sería capaz de mantener el sistema político. Esta es la razón por la que indicó que algunos ritos debían ser «definitivos», como la ceremonia de los héroes caídos o el desfile de las Juventudes Hitlerianas en Núremberg, y otros meramente «provisionales»[51]. En la práctica, este principio

de autonomía litúrgica no siempre funcionó. No obstante, en la mente del propio Hitler, la confrontación entre el líder y el *Volk* nunca debía degenerar en culto a la personalidad.

La integración de la función del líder en el conjunto del ceremonial también puede observarse a través del propio ritmo y construcción de los discursos. Hitler siempre insistía en la «claridad» y se mostraba encantando de haber condensado su propia visión del mundo en veinticinco tesis[52]. Sin embargo, la claridad también implicaba una severidad formal ajena a cualquier toda concesión. Su axioma político de que «El pueblo no entiende los apretones de manos» se tradujo a sus palabras[53]. Habría estado completamente de acuerdo con D'Annunzio, para quien las palabras eran femeninas y los hechos masculinos, y, en consecuencia, las palabras debían convertirse en acciones[54]. En realidad, sus discursos, a través de las palabras que utilizaba, las preguntas retóricas y las declaraciones tajantes, eran esos hechos. Además, tenían un ritmo firme al que la gente podía unirse mediante exclamaciones.

Ese ritmo era vigoroso, agresivo y, sobre todo, exigía de un tono de voz realmente impresionante. El propio Hitler había escrito que los discursos abren las puertas del corazón del *Volk* como lo hacen los martillazos[55]. Con frecuencia, las alocuciones tenían una estructura lógica que, sin embargo, estaba disfrazada de ritmo y de actividad vocal. De este modo, el público experimentaba emocionalmente la lógica de los discursos; sólo sentían la beligerancia y la fe, sin captar el auténtico contenido ni reflexionar sobre su significado. La multitud se veía atrapada por la propia prosa, «vivía» los discursos en vez de examinar su contenido. La estructura desempeñaba una parte esencial en el conjunto de la experiencia ideológica vital, porque sus poderosos efectos hacían que al público le resultara difícil situarse a una distancia crítica[56]. Aunque ahora podemos captar el efecto de esos discursos mediante un análisis estructural, el propio Hitler no utilizaba deliberada o siquiera conscientemente esa estructura. La dictaba en medio de grandes presiones, de manera espontánea y con gran rapidez (siempre era preciso

que hubiera dos secretarias para recoger el dictado)[57]. Esta forma de trabajar debió de acentuar el efecto ritual de los discursos, porque aquí Hitler era él mismo y demostraba claramente la fe que compartía con su audiencia. Sus alocuciones públicas adoptaron una forma muy parecida a las de Mussolini, aunque en un ámbito litúrgico diferente.

De este modo, los discursos de Hitler eran acciones que constituían una parte esencial de la dramatización del rito de la autorrepresentación nacional; no eran didácticos, como los de tantos liberales y socialistas. Además, expresaban con claridad una fe compartida. Hitler estaba muy influido por Gustave Le Bon[58], y seguía la máxima de la *Psicología de las masas*: el líder debe constituir una parte esencial de la fe compartida y no puede experimentar con ella ni someterla a innovaciones. En el caso de Hitler, la experimentación y la innovación únicamente consistieron en reforzar el significado de lo que ya estaba ampliamente aceptado, introduciendo un maniqueísmo que transformaba sus palabras en acciones.

Los ritos locales nazis proporcionan el mejor ejemplo de que el discurso no era más que un mero símbolo entre otros. En ellos se insistía en apelaciones y profesiones de fe cortas, más que en discursos formales pronunciados por el líder. Dentro de esas ceremonias, el líder se limitaba a dar voz al sentimiento de la comunidad. Aunque Hitler también desempeñaba esa función, su papel era de mayor importancia, porque él era un símbolo viviente que podía unirse en comunión con otros símbolos, como cuando, en la soledad de su eminencia, caminaba hacia la llama eterna durante las reuniones de Núremberg. Sin embargo, como símbolo, formaba parte de un conjunto y, fuera de él, al contrario de lo que había ocurrido con líderes anteriores como Ferdinand Lasalle o Karl Lueger, su solitaria eminencia no destacaba. El *Aufmarsch*, los estudiados movimientos de la multitud, la llama, los efectos de luces y los discursos de Hitler constituían un todo dramático (véase la lámina 17). Hitler organizó realmente su vida pública, e incluso la privada, partiendo de la base de que él era un símbolo viviente.

Su propio uniforme, inequívoco y escueto, caracterizaba la sencillez y la claridad que cualquier símbolo debe tener, incluso cuando se concreta en un ser humano. Sus ornamentos eran simples: la camisa marrón, la esvástica y, cuando se nombró a sí mismo comandante en jefe del ejército, el haz de hojas de roble. Se suponía que no debía tener vida privada alguna, y tampoco a un símbolo le correspondería aparecer como *pater familias*. Habría sido una frivolidad desde el punto de vista del culto nacional y habría recordado la mezcolanza entre socialización y ceremonial de la época guillermina. A cualquier culto se le exigía seriedad; Rousseau ya había preconizado que en las fiestas públicas era necesario apartar a la gente del espectáculo y del entretenimiento ligero[59]. Se defendía la moral burguesa, pero en la vida pública no se podía mostrar ningún aburguesamiento, porque éste se podría confundir fácilmente con *Gemütlichkeit*. Además, un *führer* que llevara una vida vulgar, rodeado por su familia, habría ido en contra de la imagen que de sociedad de hombres (*Männerbund*) daba el partido desde su fundación[60]. El mantenimiento de la virilidad y la hombría era un elemento crucial en el positivismo de los símbolos. Naturalmente, Hitler había leído la obra de Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter* (*Sexo y carácter*, 1903), en la que se exalta el carácter masculino del sol, mientras que lo femenino no es más que un pálido reflejo[61]. La transformación de un ser humano en símbolo resultó muy efectiva. En ocasiones, la imaginación popular transformaba al Hitler moreno y curtido en el tipo ideal, y encontramos un número asombroso de declaraciones señalando que el *führer* es rubio y de ojos azules[62]. En este caso, el sueño se había hecho realidad.

El mundo del sueño y la ilusión podía captar a millones de personas al materializarse mediante la liturgia, pero por sí solo no se sostenía. El lado pragmático pasaba a un primer plano en *Mi lucha* que, después de todo, estaba dedicado en parte a la ideología y en parte a la organización. La liturgia nazi se basaba en una total organización de la vida: se suponía que todo el mundo pertenecía

a alguno de los innumerables grupos controlados por el partido, que, sin excluir la vida social, proporcionaban un marco de actividades dirigidas. Sin duda, las «*Weihestunden*» («horas de culto») formaban parte de esos grupos, sobre todo de los relacionados con la juventud. Pero predominaba otra clase de actividades. Cuando Hitler hablaba de la realización de su visión del mundo, no sólo aludía al ceremonial y a los mítines, sino a la organización del «hombre completo» bajo los auspicios del partido. Esa meticulosidad sólo fue posible una vez que los nazis llegaron al poder, aunque de camino al mismo ya se había aplicado a los militantes del partido.

Ese respaldo fue crucial cuando los revolucionarios nacionalsocialistas se convirtieron en el sistema y se enfrentaron a problemas similares a los del Segundo Reich. Quizá estos fueran aún más acusados en un movimiento que dependía de una dinámica. El cansancio que suscitaba la liturgia ya se había expresado antes de 1933 y sin duda estuvo presente después de esa fecha. Tenemos pruebas de ello en la Hannover protestante y en la católica Renania. Ya en 1933, los funcionarios se quejaban del «cansancio y la pasividad». Todos los mítines, el ceremonial, las veladas culturales y las fiestas navideñas del partido habían «abusado de algo bueno»[63]. El partido había estado a punto de caer en un «Hurrapatriotismus»: un patrioterismo de cuño guillermino, un formalismo que prescindía del ímpetu potencial del culto. No obstante, cuando, en una fecha tan tardía como 1943, el partido desencadenó una gran actividad política para reactivar el entusiasmo popular, los mecanismos que hemos analizado volvieron a ponerse en primera línea. Sólo en Trier tuvieron lugar dos mítines masivos con 9.200 participantes, setenta y una reuniones públicas con 20.000 asistentes, horas de culto y un *Aufmarsch* de las Juventudes Hitlerianas[64].

La organización y la liturgia se convirtieron en parte del ritmo estacional que llenaba el año. Hitler promulgó una ley de festejos para fijar las fechas de su celebración. Se suponía que la forma de contabilizar el tiempo de los nazis habría de desplazar al año cristiano, pero este último ritmo se mantuvo intacto. En algunos

calendarios nazis, la fiesta de los héroes caídos, el solsticio de verano, el Día del Trabajo y otras festividades se mezclaban con las tradicionales festividades cristianas de Pentecostés y la Ascensión[65]. Sin embargo, en líneas generales, el año nazi recibió su propio ritmo, en el que se suponía que debía participar todo el mundo, asistiendo a las horas de culto o colgando banderas en sus casas. El cronista de la ciudad de Herne durante la época nacionalsocialista describió bien este calendario: se dispuso un ciclo de festividades que siempre se repetía, y los expertos raciales del partido hablaban con veneración de la renovación del mito. Las fiestas tradicionales tuvieron que pasar a un segundo plano. La Navidad se convirtió en la fiesta del solsticio de invierno. Las Juventudes Hitlerianas ya no cantaban villancicos sino «Alta noche de cielos claros»[66].

Se intentó, sobre todo en las escuelas y organizaciones del partido, encajar las fiestas en la rutina diaria, enarbolando la bandera y también realizando plegarias por la mañana y por la tarde. Durante el curso 1935-1936, las clases en un instituto de secundaria de Düsseldorf fueron interrumpidas en diecinueve ocasiones para celebrar fiestas y ceremonias nazis[67]. De este modo, las fiestas, como ritos cúlticos, se fundían con las organizaciones y la vida diaria. Hitler no establecía ninguna distinción clara entre las necesidades organizativas pragmáticas y los ritos cúlticos. El culto nacional había penetrado en su pensamiento como una necesidad política que serviría para completar el mundo de nuevo. Cuando Mussolini dijo que la política debe ser como el arte, lo que quería decir era que las decisiones políticas tenían que basarse en la creatividad del artista, y no tenía en mente una liturgia política[68]. Pero Hitler se consideraba a sí mismo un artista; su mente era más visual que literaria. A Mussolini no le interesaba el llamado arte degenerado, ni tampoco se oponía a la experimentación artística. Hitler, como demuestran sus discursos sobre temas culturales, consideraba que el arte era un símbolo de la vida y de la política. Esta es la razón por la que su gusto es tan importante y, en realidad, decisivo en la política nazi. El estilo político era idéntico a la religión secular, se

asentaba en un determinado concepto de belleza y se expresaba mediante formas litúrgicas.

El culto nacionalista había encontrado un consumado partidario. En esencia, la liturgia nazi repitió todas las formas que hemos analizado: procesiones comparables a las que las diversas asociaciones habían practicado en sus fiestas, como la que desfiló con sus carrozas ante Hitler durante la apertura de la Casa del Arte; los *Aufmärsche*, los coros hablados, las marchas silenciosas, las profesiones de fe o los coros de movimiento. La puesta en escena seguía siendo familiar: el espacio sagrado, los edificios que lo rodeaban, los efectos luminosos, las banderas y las llamas. El lema «Ningún espectador, sólo actores» se puso en práctica tanto mediante la creación de una atmósfera cúltica compartida como a través de la participación activa. En ocasiones ese culto recordaba a los excesos populares del cristianismo medieval. En 1933, por ejemplo, la ciudad de Düsseldorf creó un auténtico culto a las reliquias en torno a la figura de Albert Leo Schlageter, a quien los franceses habían ejecutado por un supuesto sabotaje durante la ocupación del valle del Ruhr. Se reconstruyó el lecho en el que había dormido y a Hitler se le ofreció un relicario de plata que contenía la bala que se decía había atravesado su corazón[69]. Con todo, la veneración de reliquias no iba a durar, porque la ubicua «bandera de los mártires» era un símbolo más aceptable.

Sin embargo, incluso el simbolismo de las «horas de culto» se fue haciendo cada vez más elaborado y en ocasiones se manifestó de una forma exagerada, parecida a la del culto a las reliquias. El sustituto nazi del bautismo, la «consagración del nombre», se celebraba en una estancia especial, en cuyo centro había un altar. En éste la efigie de Hitler sustituía a la de Cristo y detrás de él se colocaban tres miembros de las SS, simbolizando con su sola presencia el nuevo tipo de hombre que se suponía que producía el régimen. El altar estaba flanqueado por vasijas que contenían fuegos y «árboles de la vida»[70]. Esta ceremonia compendia gran parte del simbolismo cuyo desarrollo hemos abordado: el tipo ideal de belleza materializado

en la forma humana, la llama sagrada y el símbolo del árbol[71]. La imagen de Hitler era una parte fundamental del simbolismo, del mismo modo que lo fue su persona a lo largo del Tercer Reich. Sólo falta un relicario para completar la analogía entre la religión cristiana y la secular. La ceremonia demuestra lo mucho que había cambiado el partido, desde épocas anteriores en las que, en algunos mítines, bastaba una simple banda tocando marchas para mantener el ánimo adecuado entre la multitud.

El ritmo del culto nacional sirvió para definir la política como una fe democrática destinada a penetrar en todas las actividades humanas. El gusto de Hitler no sólo acentuó todos los aspectos del culto nacional, sino que, a través de su conservadurismo, se integró también en una evolución histórica que había venido desarrollándose durante casi un siglo antes de su nacimiento.

Capítulo ocho. El gusto de Hitler

1 Citado en Hamilton T. Burden, *The Nuremberg Party Rallies: 1923-1939*, Nueva York, 1967, p. 103.

2 «Albert Speer spricht über Architektur und Dramaturgie der nationalsozialistischen Selbstdarstellung», guión, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Gotinga, 1970, p. 13.

3 Albert Speer, *Erinnerungen*, Berlín, 1969, p. 108; P. Villard, «Antiquité et *Weltanschauung* Hitlérienne», *Revue d'histoire de la deuxième guerre mondiale*, Jahrg. 22, nº 88, octubre de 1972, pp. 12 y 13.

4 Friedrich Heer, *Der Glaube des Adolf Hitler*, Múnich, 1968, p. 153.

5 *Wiener Monumental-Bauten*, Viena, 1892, vol. II, pássim. Klaus Eggert, *Die Ringstrasse*, Viena y Hamburgo, 1971, p. 34 y ss.

6 Citado en Armand Dehlinger, *Architektur der Superlative*, manuscrito inédito, Institut für Zeitgeschichte, Múnich, p. 33.

7 Alfred Rietdorf, *Gilly, Wiedergeburt der Architektur*, Berlín, 1940.

8 Adolf Hitler, *Skizzenbuch*, manuscrito inédito en poder de Albert Speer, depositado en el Kunstgeschichtliches Seminar de Gotinga; Speer, *op. cit.*, pp. 149 y 150.

9 Gerhard Kratsch, *Kunstwart und Dürerbund*, Gotinga, 1969, pp. 202 y 203: «Volkkräftige Kunst stärkt das Volk», *Der Kunstwart*, octubre de 1887, vol. 1, p. 4.

10 *Ibid.*, pp. 466 y 464.

11 Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Múnich, 1916, pp. 3 y 8.

12 Conversación con Albert Speer, 16 de marzo de 1972; para la fijación de Hitler con los edificios representativos, véase «Albert Speer spricht», p. 15.

13 Dehlinger, *op. cit.*, p. 38.

14 Paul Bonatz, *Leben und Bauen*, Stuttgart, 1950, p. 181.

15 Diseños en poder de Albert Speer.

16 Dehlinger, *op. cit.*, p. 65.

17 Speer, *op. cit.*, p. 55.

18 Dehlinger, *op. cit.*, p. 30.

19 Véanse los artículos de *Kunst im Deutschen Reich.*

20 Conversación con Albert Speer, 16 de marzo de 1972.

21 Declaraciones de Albert Speer a George L. Mosse, II. Enero de 1972.

22 *Kunst und Volk*, abril de 1937, pp. 118 y 120.

23 J. J. Winckelmann, *The History of Ancient Art*, trad. G. Henry Lodge, Boston, 1973, p. 44 [Ed. cast.: *Historia del arte en la antigüedad*, Barcelona, Iberia, 1994].

24 Burden, *op. cit.*, p. 81.

25 Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hamburgo, 1963, p. 112.

26 Conversación con Albert Speer, 16 de marzo de 1972.

27 *Die Kunst im Dritten Reich*, febrero de 1939, p. 43.

28 Hitler, *Skizzenbuch.*

29 Citado en Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Salzburgo, 1968, vol. 8, p. 242.

30 *Ibid.*, pp. 241 y 243.

31 *Die Kunst im Dritten Reich*, febrero de 1939, p. 52.

32 *Ich Glaube! Bekenntnisse von Hanns Johst*, Múnich, 1928, pp. 45 y 23.

33 Kindermann, *op. cit.*, p. 242.

34 Véase la p. 197.

35 Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Múnich, 1942, p. 530 y ss.

36 Citado en William A. Jenks, *Vienna and the Young Hitler*, Nueva York, 1960, p. 195.

37 Brenner, *op. cit.*, p. 113.

38 *The Speeches of Adolf Hitler, April 1922-August 1939*, ed. Norman H. Baynes, Nueva York, 1969, vol. I, p. 587.

39 George L. Mosse, «Literature and Society in Germany», *Literature and Civilization*, ed. David Daiches y Anthony Thorlby, Londres, 1972, vol. II, pp. 284-288.

40 Hans Severus Ziegler, *Adolf Hitler aus dem Erleben dargestellt*, Gotinga, 1964, p. 76.

41 George L. Mosse, «The Mystical Origins of National Socialism», *Journal of the History of Ideas*, enero-marzo de 1961, vol. XII, pp. 83-96.

42 Guido List, *Der Uebergang vom Wuotanismus zum Christentum*, Leipzig y Zúrich, 1911, pp. 101-103, Lanz von Liebenfels, *Bibeldokumente I, Der Mensch der Bibel*, s. l., s. d., p. 53; Joachim Besser, «Die Vorgeschichte des Nationalsozialismus im neuen Licht», *Die Pforte*, vol. 2, Heft 21-22, noviembre de 1950, p. 775.

43 Speer, *op. cit.*, p. 71.

44 Citado en Alfred Stein, «Adolf Hitler und Gustav Le Bon», *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 1955, p. 367.

45 Hermann Rauschning, *Gespräche mit Hitler*, Nueva York, 1940, p. 40.

46 Villard, *op. cit.*, p. 11. Michael H. Kater, *Das «Ahnenerbe» der SS*, Stuttgart, 1974, p. 23.

47 *Fest und Freizeitgestaltung im NSLB*, 1936, vol. I, p. 12.

48 Cuando se produjo el traslado de los muertos en el golpe de Estado hitleriano de 1923 a su lugar de descanso permanente (1935).

49 K. F. Reimers, J. Bauer, W. Funke, M. Held y H. Piontkowitz, «Hitler's Aufruf an das deutsche Volk vom 10 February, 1933», *Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen*, vol. II, Heft 2, mayo de 1971, p. 246.

50 «Albert Speer spricht über Architektur und Dramaturgie», p. 19.

51 *Ibid.*, p. 19.

52 Hitler, *Mein Kampf*, pp. 423-424 y 513-514.

53 *Ibid.*, p. 371.

54 Gabriele D'Annunzio, *The Flame of Life*, Nueva York, 1900, pp. 124-125.

55 Hitler, *Mein Kampf*, p. 116.

56 Cornelius Schnauber, *Wie Hitler Sprach und Schrieb*, Fráncfort, 1972, pp. 37, 50, 51 y 87.

57 *Ibid.*, p. 9.

58 Véase Stein, *op. cit.*, pp. 362-368.

59 *Oeuvres complètes de J. J. Rousseau*, París, 1907, vol. I, p. 269.

60 George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology*, Nueva York, 1964, pp. 216 y 229.

61 Heer, *op. cit.*, p. 271; en 1927 se habían publicado 26 ediciones y vendido entre 55.000 y 58.000 ejemplares de la obra de Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter* (1903) [Ed. Cast.: *Sexo y carácter*, Madrid, Losada, 2004]. *Mitteilungen des Vereins zur Abwehr des Antisemitismus*, vol. 37, octubre de 1927, p. 126.

62 Véase por ejemplo, *Die Sonne*, vol. 10, Heft 10, octubre de 1933, p. 517.

63 Franz Josef Heyen, *Nationalsozialismus im Alltag; Quellen zur Geschichte des Nationalsozialismus Vornehmlich in Raum Mainz-Koblenz-Trier*, Boppard a Rh., 1967, pp. 290-291.

64 *Ibíd.*, p. 309.

65 «Das Jahr 1940 in Chronologischer und Astronomischer Beziehung», colección de recortes de la Biblioteca Wiener.

66 George L. Mosse, *Nazi Culture*, Nueva York, 1966, pp. 375-577 [Ed. cast.: *La cultura nazi: la vida intelectual, cultural y social en el Tercer Reich*, Barcelona, Grijalbo, 1973].

67 Hans-Peter Görgen, *Düsseldorf und der Nationalsozialismus*, Düsseldorf, 1969, p. 131.

68 Renzo de Felice, *Mussolini il fascista*, vol. I, *L'Organisacione dello stato fascista 1925-1929*, Roma, 1968, p. 358, n. 2.

69 Görgen, *op. cit.*, p. 98.

70 Josef Ackermann, *Heinrich Himmlers als Ideologe*, Gotinga, 1970, p. 85.

71 Véase el capítulo dos.

9. El culto político

El más firme artículo de fe de Hitler era que la educación nacionalista de las masas sólo podía lograrse mediante la «elevación social» y con esto quería decir que el pueblo compartiría los beneficios culturales de la nación y que, a través de un entorno adecuado, basado en la raza aria, se crearía un nuevo tipo humano[1]. El culto político ejemplificaba ese entorno y se denominaba a sí mismo auténtica autorrepresentación del pueblo. Pero los multitudinarios mítines nazis, tal como los vemos hoy en día en películas o fotografías, han perdido su fuerza: las llamas a los lados del estadio de Núremberg, las enormes y apabullantes banderas, las marchas y los coros hablados, ofrecen un espectáculo no muy diferente al de los musicales estadounidenses de los años veinte y treinta, que al propio Hitler tanto le gustaba ver cada noche. No siempre fue así. Para los participantes, lo primordial era el contenido simbólico, la expresión ritual de un culto compartido que era tan crucial para su sentido de pertenencia. Una descripción escrita o incluso una imagen de esas ceremonias no puede captar la elevación que se obtenía al participar en ellas. Las ceremonias masivas, las fiestas públicas y las «horas de culto» que proporcionaba el partido eran la condensación de una nueva religión política.

Esta «nueva» política, tal como la hemos llamado, adaptó gran parte de la liturgia cristiana tradicional y también se remontó a épocas

paganas en algunas de sus asociaciones. Además, la influencia clásica fue de crucial importancia; de hecho, dominó los ideales de belleza y los formales.

Volvemos de nuevo a las formas litúrgicas cristianas –de importancia capital en lo tocante a la configuración de todo el culto secular– para ocuparnos del concepto de espacio y de su utilización. La idea de «espacio sagrado», un lugar que únicamente podía llenarse con actividades simbólicas, se remonta a épocas primitivas y al culto pagano, y más tarde fue retomado por los cristianos. A lo largo de la historia, ese espacio ha sido considerado un requisito necesario para la celebración de liturgias. Puede considerarse que la nueva política consigue de manera efectiva llenar ese espacio: mediante desfiles, marchas, ejercicios gimnásticos y danzas, así como discursos rituales. Esta clase de espacio, adaptado y utilizado en Alemania desde la conmemoración de la batalla de Leipzig en 1815 hasta los mítines del partido nazi en Núremberg, tenía que definirse con claridad y diferenciarse de su entorno. Los intentos para lograr este propósito van desde la «pradera festiva» en la que los gimnastas actuaron por primera vez a las afueras de Berlín, hasta la colocación de monumentos nacionales, pasando por el Gran Auditorio de Hitler (lámina 19). Cualquiera que sea el cambio de contenido o la diversa concepción política, nos encontramos ante una permanente evolución de toda la liturgia nacionalista que convierte la nueva política en algo fundamental para la historia contemporánea.

Sin embargo, la forma y el contenido de esa nueva política sólo explican en parte su éxito. El anhelo de unidad nacional, de alcanzar la clase de comunidad que esa política representaba, iba unido a los factores sociales del momento. Demasiado poco se sabe de ellos. Sin embargo, parece claro que el perímetro de la nueva política no puede reducirse a esas clases periféricas que a veces se dice que, desde la base, proporcionan el elemento dinámico de la derecha europea: los campesinos marginales, los pequeños tenderos, los artesanos autónomos, los profesionales subempleados, los trabajadores

no manuales y los funcionarios mal pagados. Tampoco se limitó a aquellos cuya pervivencia y ascenso social dependían de las subvenciones, aranceles y contratos estatales[2]. De hecho, en gran parte de Europa la formación de la derecha fue más allá de esas clases. En Francia, por ejemplo, en el tránsito entre el siglo XIX y el XX existía un nutrido movimiento obrero dirigido por la derecha[3]. No podemos aceptar la presunción de que la propia alienación del proletariado le impedía implicarse activamente en la contrarrevolución. Desde este punto de vista, gran cantidad de trabajadores europeos mostró una conciencia muy desencaminada. La dinámica derechista nunca fue tan marginal como la de esas clases en las que sin razón se decía que se basaba.

Ya hemos demostrado que los trabajadores también se vieron atraídos por la nueva política; que esa forma de hacer política fue en realidad enormemente interclasista (aunque no siempre), y que el ideal de unificación nacional se difundió en sentido descendente, siendo las clases bajas atraídas hacia él, por ejemplo, mediante sus organizaciones deportivas y coros masculinos. Es imposible determinar cuántas personas se sintieron atraídas. Lo que sí sabemos es que, aunque no fue la mayoría de la clase obrera, tampoco fueron pocos de sus integrantes. Sin duda, al final, los obreros estuvieron infrarrepresentados en el Partido Nazi. En 1930 constituían alrededor del 21 por 100 de sus militantes[4]. Pero más importancia que las estadísticas electorales tiene el hecho de que a finales de la República de Weimar los propios partidos socialistas se vieran obligados a tener en cuenta la atmósfera nacionalista.

Ahora los comunistas competían activamente con la derecha por el voto nacionalista, e incluso el Partido Socialdemócrata se veía obligado a hacer concesiones a la atmósfera nacionalista y antisemita predominante. En esa situación, el factor clave fue la habilidad que tuvieron los nacionalsocialistas para forzar incluso a sus enemigos a argumentar desde el interior de un marco que ellos habían creado[5]. El hecho de que los nazis definieran con tanto éxito el terreno del debate político no sólo demuestra su propio éxito para

hacerse oír sino el magnetismo de la llamada nacionalista. Sin duda, la tradición subyacente en la nueva política había contribuido a esta profundidad; ya hemos visto cómo, en 1925 y en sus propias ceremonias, los trabajadores anclaban la República que apoyaban en el rubio pasado germánico.

Pese a todo, aún podemos mantener que las masas «siguieron siendo testigos mudos y atónitos de los grandes logros de la era de la política elitista»[6], sobre todo durante el proceso de unificación alemana. Sin embargo, tal afirmación no tiene por qué implicar que la nueva política no proporcionara a muchos de los integrantes de esas masas «mudas» una participación coherente. Las masas no influyeron en el curso inmediato de la política alemana, que fue dirigida por hombres como Bismarck o Hitler, pero, en cualquier caso, tampoco se podía hacer como que no existían. Como tal, la nueva política sí cristalizó lo que a veces se denomina de manera imprecisa opinión pública, que, en general, se expresaba únicamente en el debate de lo que publicaban los periódicos, aunque evidentemente estos siempre estaban controlados por individuos y pequeños grupos. De este modo, a través de la nueva política mucha gente se constituyó en una fuerza política organizada que sin duda expresaba sus anhelos compartidos de orden, felicidad y unidad nacional.

Al buscar los orígenes sociales no debemos olvidar la atracción de la dimensión espiritual. El aislamiento del hombre se vio acentuado por la sociedad industrial, pero esto no significó que sus válvulas de escape estuvieran lógicamente determinadas por los factores sociales y económicos que la habían producido. La formalización de las emociones fue tan importante para los siglos XIX y XX como, según Huizinga, lo fue para el XV, cuando «habiendo atribuido una existencia real a una idea, la mente quiere verla viva, y sólo puede conseguirlo personalizándola»[7]. A lo largo de la historia, la sola presencia de una imagen visible de las cosas sagradas ha servido para establecer su verdad ante los creyentes. La atracción aparentemente interclasista de la nueva política, aunque variable

en su contenido, podría explicarse aludiendo a esos anhelos permanentes y eternos. «El simbolismo mítico conduce a una materialización de los sentimientos; el mito materializa y organiza las esperanzas y los miedos humanos, transformándolos en obras persistentes y duraderas»[8].

Esas obras eran la esencia del nuevo estilo político. Aquí nos puede ser útil la antropología; en cierto sentido, los monumentos nacionales fueron los tótems de los siglos XIX y XX. No hay duda de que Claude Lévi-Strauss tenía razón cuando declaró que las grandes manifestaciones sociales surgían en el nivel de la existencia inconsciente[9]. Los hombres convierten realmente tales manifestaciones –que, en sí mismas, no son más que otra abstracción, aunque en este caso física, de una idea– en un sistema que explica el mundo y promete resolver sus dilemas. La forma se impone y en ella se basa el contenido. El mito y el símbolo se convierten en una explicación de la vida social, un hecho que, sin embargo, funcionalmente, no priva a la propia vida de importancia. La «realidad objetiva», según la habría denominado Marx, proporciona el entorno y define con qué limitaciones pueden operar el mito y los símbolos. En realidad, la situación política del momento en Alemania fue crucial a la hora de determinar el contenido del mito y el símbolo, así como su vínculo con el nacionalismo. El movimiento obrero, al tiempo que aceptaba gran parte de la carga formal de la nueva política e incluso parte de su nacionalismo, le insufló conceptos de libertad directamente relacionados con la situación del proletariado.

Sin embargo, pese a ese cambiante contenido, la forma y los presupuestos fundamentales se mantuvieron intactos: el anhelo de un mundo saludable y feliz, y el de una auténtica comunidad ejemplificada en una estética política en la que todos pudieran coincidir. Lo que Lévi-Strauss denomina «ritmo cósmico», que posee a la humanidad desde los primeros tiempos[10], nosotros podemos definirlo de forma más pedestre como el deseo de permanecer y de conseguir puntos de referencia fijos en un mundo cambiante.

En la época de desarrollo de los movimientos de masas, la nueva política se convirtió en una forma de organizarlas, de transformar a una multitud caótica en un movimiento masivo. Éste no era únicamente un movimiento de protesta que reaccionaba ante agravios concretos, como las revueltas del pan y la comida durante la Revolución Francesa –que, sin embargo, en algunos casos se convirtieron en auténticas manifestaciones políticas con objetivos más ambiciosos[11]–, sino que fue un tipo de política de masas que apeló a anhelos más permanentes, tratando de encarnarlos en el mito, en el símbolo y en una política estética. El nuevo estilo político intentó ocupar el lugar de instituciones mediadoras como el gobierno parlamentario representativo que vincula a gobernantes y gobernados.

No fue por casualidad que Benito Mussolini habló de los mitos y ritos que toda revolución necesita, estableciendo a renglón seguido una relación entre la multitud y un rebaño de ovejas antes de organizarse[12]. Sin embargo, este imperioso deseo de organizar a la multitud no sólo procedía de la realidad de la política de masas, sino de una preocupación por la historia. Friedrich Ludwig Jahn y otros muchos creían que las fiestas deben ser espontáneas y no impuestas, con lo que querían decir que han de relacionarse con la historia y la tradición, elementos necesarios para expresar deseos permanentes y eternos de una forma simbólica igualmente eterna. ¿Por qué esta preocupación por la dimensión histórica se convirtió en algo tan urgente precisamente a comienzos del siglo XIX?

El tiempo no discurre con la misma rapidez en todas las épocas históricas. Se acelera con la mejora de las comunicaciones y con el ritmo de vida más rápido de un mundo en proceso de industrialización. Eso fue lo que ocurrió a comienzos del siglo XIX. Todos tenemos la vaga sensación de que el tiempo transcurre con más rapidez en la ciudad que en el «tranquilo» campo. ¿Cómo puede evitarse el caos con esa aceleración del tiempo? ¿Cómo pueden sobrevivir las formas artísticas y hermosas permanentes? Goethe abordó este problema en el prólogo a su *Fausto*. ¿Cómo puede la auténtica y duradera poesía, en realidad la imaginación humana,

sobrevivir cuando la audiencia entra en el teatro inmediatamente después de leer las efímeras noticias del día en sus periódicos? Los hombres se afanan de un lado a otro distraídamente; ya no hay tiempo para concentrarse en el pensamiento[13]. Lo que Goethe fustigó entre 1790 y 1808 era el nuevo fluir del tiempo, del que el periódico se convirtió en símbolo a lo largo del siglo XIX. Los que buscaban raíces y permanencia condenaron el periódico, considerándolo una fuerza maligna, opuesta a la auténtica cultura.

Apelar a la historia era una forma de organizar el tiempo, de sobrellevar su velocidad. De manera que la insistencia en la historia no sólo era necesaria para el mito y el símbolo, sino que también servía para preservar el orden dentro de un flujo temporal cada vez más rápido. El ideal griego de belleza planteado por Winckelmann, al estar inserto en la historia, ejemplificaba la noble sencillez y la callada grandeza que contrastaban enormemente con la velocidad y la inquietud del presente. La nueva política reflejaba la época de la política de masas, la nueva preocupación por la historia y por el tiempo.

Sin embargo, aquí también debemos mantener nuestra perspectiva. La edad que asistía al desarrollo de la nueva política también creía en el gobierno representativo. Todavía en 1931, Benedetto Croce pensaba que el siglo XIX había sido la gran época liberal y, precisamente, el periodo en el que el nuevo estilo político sufrió sus primeras pruebas (1815-1830), durante la victoria del gobierno parlamentario sobre el absolutismo[14]. Sin duda, así es como muchos percibían la época en la que vivían.

Además, no todos los alemanes deseaban la unidad nacional. Había un número considerable que creía en la existencia soberana de cada uno de los estados alemanes y que condenaba los esfuerzos prusianos por alcanzar la unidad. Esos hombres y mujeres también se han mantenido al margen de nuestro análisis. No se puede considerar que el conjunto de la historia alemana fuera absorbido únicamente por la lucha por la unidad nacional; muchos liberales, conservadores e incluso socialistas tenían otras preocupaciones: la economía, la estructura social o la independencia regional. Aquí

nos hemos ocupado únicamente de una de las corrientes de la historia contemporánea alemana, algo que debería haber resultado evidente a lo largo del libro pero que es preciso repetir, dada la tendencia a hacer declaraciones absolutas imperante entre quienes tratan de analizar el origen de las cosas.

Liberales, socialistas y positivistas tenían percepciones diferentes de la política de su tiempo. Dentro de la realidad, la percepción que aquí nos ha ocupado parece especialmente importante, al estar relacionada con el nacionalismo, los movimientos sociales y, finalmente, con el nacionalsocialismo. Los hombres y movimientos que hemos analizado, cualquiera que fuera su base social, se situaron en este contexto nacionalista. En los últimos tiempos, a los historiadores se les ha dicho que tendrían que mostrar menos interés en la cultura y más en los objetivos económicos de cada grupo, así como en las auténticas demandas y logros de movimientos como el nacionalismo[15]. Es un enfoque legítimo, pero, como confiamos haber demostrado, la realidad del nacionalismo y del nacionalsocialismo, para muchas personas, y quizá para la mayoría, se representó a través de una política enormemente estilizada, y es así como consiguió integrarlas en un movimiento.

También hay que recordar que la experiencia cultural fue una realidad política en Europa Central. La afirmación de Hegel en el sentido de que el espíritu universal constituye la cultura de una nación[16] pertenece a una tradición específica no muy compartida en Inglaterra o en los Estados Unidos. Según él, el espíritu forma la cultura y ésta forma la nación. No hay duda de que en Alemania este pensamiento refleja la profundidad de la tradición pietista a la que con tanta frecuencia hemos aludido, la que señala que la «patria está dentro de ti». Esta afirmación la hicieron hombres como Arndt y Jahn a comienzos del siglo XIX y la repitió el dramaturgo Hanns Johst, al evolucionar hacia el nacionalsocialismo (1922): «¿Alemania? ... Nadie sabe dónde comienza ni dónde termina. No tiene fronteras, Oh señor, en este mundo ... existe en el propio corazón ... o nunca se encontrará en parte alguna»[17]. Robert Minder ha definido

esta actitud como la tendencia alemana a mirar detrás del decorado y a no ponerse delante del telón[18]. Los líderes nazis (y Hitler) comprendieron que las ideas relativas a la belleza y al alma sólo podrían materializarse políticamente a través de esa actitud.

Nos hemos ocupado de un fenómeno cultural que no puede subsumirse en los cánones tradicionales de la teoría política, porque no se desarrolló como un sistema lógico o coherente que pudiera comprenderse mediante un análisis racional de sus escritos filosóficos. El fenómeno en el que nos hemos centrado era una religión secular, que, procedente de épocas primitivas y cristianas, continuaba una forma de ver el mundo a través del mito y el símbolo, representando las esperanzas y miedos del individuo dentro de formas ceremoniales y litúrgicas.

La nueva política llenó Alemania de monumentos nacionales y fiestas públicas, materializaciones de deseos conscientes e inconscientes en los que millones de personas encontraron un hogar. Una vez más, hay que decir que no estamos proclamando que el Tercer Reich podría haber triunfado sin resultados tangibles relacionados con el fin del desempleo y con la política exterior. La liturgia es un elemento crucial dentro de un conjunto, aunque, en este caso, es un componente que nos puede ayudar a ver la política nazi tal como se vio ella misma. El hecho de que podamos o no considerar una liturgia como algo aún más fundamental que las fuerzas sociales dependerá de nuestra idea de la naturaleza humana. Por ejemplo, si creyéramos que el hombre es inherentemente bueno y racional, pensaríamos que la nueva política sólo es fruto de la propaganda y la manipulación.

Hemos tratado de demostrar que la idea de política en la que tantos vieron la expresión de una auténtica democracia se basaba en profundas corrientes. Resulta difícil determinar si hubo muchas personas, dentro y fuera de Alemania que, después de la Segunda Guerra Mundial, siguieron creyendo en esto[19].

Sin duda, muchos de los monumentos y fiestas nacionales que hemos analizado acabaron por perder su atractivo. Resulta dudoso

que la mayoría de los hombres siga asociando la belleza eterna con cualquiera de los monumentos que visitan. Ya no compartimos muchos de sus presupuestos políticos y ni siquiera estéticos. Determinadas manifestaciones de la nueva política nos parecen atadas a su tiempo y desfasadas.

Sin embargo, pese a estos factores, puede que hoy en día haya un gran número de personas que todavía siga compartiendo esos anhelos fundamentales de plenitud y la necesidad de materializar sentimientos, que parecen parte esencial de la humanidad. Incluso en nuestra época, existe un anhelo de totalidad vital, íntimamente relacionado con el mito y el símbolo. La política y la vida deben interpenetrarse, y esto significa que todas las formas de vida se convierten en algo politizado. La literatura, el arte, la arquitectura e incluso nuestro entorno se consideran símbolos de actitudes políticas. En momentos en los que el sistema parlamentario no parece estar funcionando adecuadamente, los hombres tienden a retomar la idea de cultura como totalidad que incluye la política. En esas circunstancias, no les importa que la presión del mundo pueda pesar cada vez más sobre la imaginación literaria[20], sofocando la creatividad artística y transformándola en un documento político. Sin embargo, la tan frecuentemente censurada politización de todos los aspectos vitales es en realidad una profunda corriente histórica que siempre ha condenado el pluralismo, la división entre la política y otros aspectos vitales. Cuando el sistema representativo, que simboliza esa división, amenaza con venirse abajo, los hombres vuelven a desear un hogar totalmente amueblado en el que lo bello y lo placentero no estén separados de lo útil y lo necesario[21]. La nueva política, al margen de lo apartada que estuviera del auténtico humanismo, proporcionaba ese hogar.

La historia es siempre contemporánea. El gran espectáculo que hemos analizado no está tan lejos de nuestros propios dilemas. Este libro se enfrenta a un pasado que, para la mayoría de los hombres, parecía haber terminado con la Segunda Guerra Mundial. En realidad sigue siendo historia contemporánea.

Capítulo nueve. El culto político

1 George L. Mosse, *Nazi Culture*, Nueva York, 1966, p. 8 [Ed. cast.: *La cultura nazi: la vida intelectual, cultural y social en el Tercer Reich*, Barcelona, Grijalbo, 1973].

2 Arno J. Mayer, *Dynamics of Counterrevolution in Europe, 1870-1956*, Nueva York, 1971, p. 119.

3 George L. Mosse, «The French Right and the Working Classes: Les Jaunes», *Journal of Contemporary History*, julio-octubre de 1972, pp. 185-209.

4 Max. H. Kele, *Nazis and Workers*, Chapel Hill, N. C., 1972, p. 164.

5 George L. Mosse, «German Socialists and the Jewish Question in the Weimar Republic», *Year Book of the Leo Baeck Institute*, 1971, vol. XVI, pp. 123-151.

6 Theodore S. Hamerow, *The Social Foundations of German Unification; Ideas and Institutions*, Princeton, N. J., 1969, p. 398.

7 J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, Londres, 1924, p. 186 [Ed. cast.: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 2001].

8 David Bidney, «Myth, Symbolism and Truth», *Myth, A Symposium*, ed. Thomas. A. Sebeok, Bloomington, Ind., y Londres, 1958, p. 14.

9 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Nueva York, 1967, p. 127 [Ed. cast.: *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós, 1997].

10 *Ibid.*, p. 126.

11 George Rudé, *The Crowd in History; A Study of Popular Disturbances in France and England, 1730-1848*, Nueva York, 1964, p. 208 [Ed. cast.: *La multitud en la historia: los disturbios populares en Francia e Inglaterra, 1730-1848*, Madrid, Siglo XXI de España, 1978].

12 *Mussolinis Gespräche mit Emil Ludwig*, Berlín, 1932, p. 123.

13 *Goethes Faust*, ed. Georg. Witkowski, Leipzig, 1929, pp. 7 y 60; véase George Steiner, *Language and Silence*, Nueva York, 1970, p. 384 [Ed. cast.: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1994]. Estoy en deuda con George Steiner por varias de las ideas sobre la naturaleza del tiempo aquí abordadas.

14 Benedetto Croce, *History of Europe in the Nineteenth Century*, Londres, 1934, capítulo IV y pássim [Ed. cast.: *Historia de Europa en el siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1996].

15 Véase, por ejemplo, Robert M. Berdahl, «New Thoughts on German Nationalism», *American Historical Review*, febrero de 1972, vol. 77, nº1, pp. 69 y ss.

16 G. W. F. Hegel, *Reason in History*, trad. Robert S. Hartman, Indianápolis, 1953, p. 63 (tomado de las *Lecciones sobre la filosofía de la historia* de Hegel, 1837).

17 Citado en Helmut F. Pfanner, *Hanns Johst*, La Haya, 1970, p. 151.

18 Robert Minder, *Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich*, Fráncfort, 1962, p. 50.

19 Para un análisis de la política estadounidense en relación con el estilo político que hemos analizado, véase Murray Edelman, *The Symbolic Uses of Politics*, Urbana, Ill., 1967.

20 Steiner, *op. cit.*, p. 389.

21 Herbert Marcuse, *Kultur und Gesellschaft I*, Fráncfort, 1965, p. 57 [Ed. Cast.: *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1969].

Índice analítico

1° de Mayo, 23, 212, 214, 216-219
Agitprop, 227, 229-230
agrupaciones corales, 22, 84, 89, 114, 116-117, 119, 122, 129, 133, 144, 168-169, 172, 176-191, 193-197; movimiento coral, obras (para coro), 185-186; gimnastas, sociedades de tiro y, 181, 183-185, 189-190; nazis y, 185-189; racismo, 183-184; coros hablados, 122, 147, 186, 199, 225-228, 230, 249, 261, 267; obreras, 212-213, 216, 218-219, 224
antisemitismo, 46, 106, 121, 142, 153, 155-156, 171, 253-254
antropología, 46, 271
Arbeiter Sängerbund, 212
Arendt, Benno V., 151, 247-248
Arndt, Ernst M., 30, 51-52, 57, 84, 86, 94, 103-105, 110, 112-114, 120, 124, 134, 167-168, 177, 180, 274
arquitectura, 15, 35, 79-80, 87; *art nouveau* (*Jugendstil*), 49; Barroco, 43, 57, 71-72, 80; salas para el culto, 172; *parlante*, 71-72, 240; paisaje, 54, 56-57, 63, 82-83, 88, 90; modernista, 95; teatro, 49-50, 80, 134, 143, 145-146, 217
arte, 23, 26, 30, 35, 42-46, 50-51, 53, 56, 58, 70, 75, 78-79, 107, 135, 137, 139-140, 143, 146, 179, 240, 244-246, 249-250, 260, 276
artes y oficios, 117, 240
Asociación Alemana» (*Deutsche Gesellschaft*), 104, 167
Asociación Coral Alemana (*Deutsche Sängerbund*), 181-185, 187-189, 191, 193, 212
Asociación Coral Obrera, 182, 213
Asociación Cultural de Trabajadores Socialistas, 120
Asociación de Científicos y Doctores Alemanes, 167
Asociación General de Trabajadores Alemanes, 209
Asociación Gimnástica Obrera, 221
asociaciones, 167-208
asociaciones de veteranos, 85, 93-94, 181, 229
Auditorio Conmemorativo de Magdeburgo, 95
Austria: agrupaciones corales, 183-184; gimnasia, 175-176; racismo, 251-253; socialistas, 157, 221; influen-

cia vienesa en Hitler, 238-239, 248, 251-253

Bamberger, Ludwig, 171
Bandel, Ernst, V. 81-85, 89, 185
banderas y emblemas, 15, 22, 62, 92, 111, 113, 115, 117, 122, 127, 160, 172, 174, 181, 192-195, 211, 214, 216-217, 220, 222-223, 249, 260-261, 267
Barroco, 23, 43, 57, 71-72, 80, 87, 255
Bauhaus, 239, 241
Bayreuth, 34, 81, 134, 139-144, 146-147, 151, 200, 241, 247
Begas, Reinhold, 87
Bismarck, torres, 33-34, 55-56, 59, 75, 87-88, 90, 92, 121, 125, 183, 189, 223, 270
Bodelschwingh, Friedrich V., 119-124, 133
Boeckel, Otto, 155-157
Bonatz, Paul, 172, 242
Bormann, Martin, 195
bosque de Teutoburgo, festejos del, 76, 82, 104, 175, 183
Bötticher, Carl, 53
Boulangerismo, 27, 153-154, 157
Boullée, 71-72
Breker, Arno, 45
Bruckner, Anton, 77
Bund der Landwirte, 157

Camisas azules, 227-228
Camper, Pieter, 46
Carus, Carl G., 63
Casa del Arte (Múnich), 195, 239, 261
castillo de Wartburg y los festejos, 52, 62, 106-109, 112, 114-115, 141, 145, 169-170, 211
círculos de canto, 178-179, 181
clasicismo, *véase* estética; Grecia antigua; influencia romana.
columna de Bleibach, 74
Comisión Central para el Deporte Popular y Juvenil, 123, 126, 200
comunistas (*véase también* Marx y marxismo), 157, 160, 186, 216, 218, 222, 226-231, 269
Confederación Alemana, 32, 77
Congreso de Viena, 32-33, 174
Cornelius, Peter V., 78-79
Courths-Mahler, Hedwig, 251
Cristianismo, 11, 22, 29-30, 60, 91, 114, 138-139, 200, 252, 261; culto a la razón, 28-29; festejos/festivales, 102-110, 114-115, 118-123, 154-155, 267-268; música, 178; *Mythos*, moralidad y, 138-142; patriotismo y pietismo, 29-30, 72-73, 102-103; símbolos, 22, 60-61
Croce, Benedetto, 273
Cúpula de Hitler (Gran auditorio), 83, 94, 243, 268
Chamberlain, Houston S., 142-143
Chénier, Joseph, 28

D'Annunzio, Gabriele, 143-144, 256
Dahn, Felix, 55
Dalcroze, Émil Jacques, 197-200
danza, 78, 147-148, 150, 152, 173, 175, 186, 196-202, 220-222, 226-227, 230, 249, 268
David, Jacques-Louis, 29
Delsarte, François, 200
Deutsche Schützenbund, 195
Devrient, Eduard, 144
Día de la Constitución, 159, 175, 184
Día de Recuerdo a los Héroes, 111
Dinglinger, Johann M., 57
discurso, coros, 121, 147, 186, 225-230, 267; colectivo, 230; como ritual, 23-26, 254-257
dramaturgia, estilo político y (*véase tam-*

bién teatro), 11-12, 15-16, 23, 27, 65, 87, 152, 257
Duncan, Isadora, 198
Durand, Jean N. L., 72

Eisenach, monumento de (*Burschenschaftsdenkmal*), 56
Eisner, Kurt, 214, 217-218
Engels, Friedrich, 24, 213
Erikson, Erik, 27
Erlach, Fischer V., 57
escultura, 43, 78, 82, 87, 246, 252; griega, 44, 75, 82, 91
estética: raza aria, teoría, y, 45-46, 63; Bauhaus, 239, 241; revitalización clásica, 48-56, 71-72, 239-240; clasicismo y, 29-30, 47-48, 50, 53-56, 58, 63, 70-71, 75, 79, 105, 239; influencia egipcia, 49, 57-59, 71, 74-75, 172; clasicismo francés y, 71-72; funcionalismo de la «belleza», 40-50; goticismo, 52, 78, 81-83; gimnastas y, 46, 62-63; monumentalidad, 49-50, 58-59, 70, 72, 81-82, 87, 172, 238, 241-242; monumentos, 22-23, 28, 30, 34, 47-59, 63-65, 69-96; estilo político y, 23, 35, 39-41, 44; Renacimiento y, 74, 79-80, 135; Románico, 53; romanticismo, 21-22, 48, 50-52, 55, 135-143, 246, 249; símbolos germánicos, 51, 53, 61, 63, 75, 77, 104-105, 121

Federico el Grande, monumentos a, 57, 70, 73, 79, 105, 239
Federico Guillermo IV, 47, 79
Fenstel, Heinrich V., 238, 241
festejos/festivales, 22-23, 28, 64, 77, 81, 85-86, 88-89, 91, 94-96, 101-129, 159-161, 177-178, 259, 275; estética y, 39-40, 43-45; cristianismo y, 102-111; indumentaria, 111, 114; financiación, 116-117; legislación sobre, 260-261; liturgia, 105-111, 114; misa primero, 112-114; movimientos de masas y, 153-161, 267-268; ceremonial castrense, 111-112, 121-122; mitos y, 103-104; teatro y (*véase también* teatro), 118, 133-152; obreros, 211-232
Fischer, Theodor, 90-91
Flex, Walter, 229
Francia, 12, 19-20, 27, 32, 61, 71-72, 78, 81, 88, 120, 125, 153, 158-159, 178, 180, 193, 269; arquitectura, 58, 71-72, 80; culto a la razón, 28; festejos/festivales, 119, 126, 158, 217, 231; festejos obreros, 218, 230; Revolución de 1789, 21-22, 26, 28, 30, 60, 102-104, 114, 126, 217, 224-225, 272
Frantz, Constantin, 53
fraternidades, movimiento de las, 47, 56, 62, 89, 106, 169, 174
Frente de Hierro, 160
Frick, Wilhelm, 187
Friedrich, Caspar D., 244
fuego y llama, 22, 59-64, 73-75, 84, 104-106, 108-109, 112, 114-115, 117, 136, 138, 141, 174, 220, 222, 243, 257, 261-262
Fuerzas Libres, 62, 194
Führerbau (Múnich), 242
Galería de hombres ilustres (Múnich), 47, 78, 82, 88
Galton, Francis, 142
Gervinus, Georg G., 19
Gilly, Friedrich, 48, 57-59, 70-71, 73, 75-76, 79, 81-82, 86, 88, 93-94, 105, 128, 145, 239
gimnasia, 84, 88-89, 106, 117, 119, 124, 126-127, 141, 161, 268; estética y, 46, 62-64, 168; coros y sociedades de ti-

ro y, 181, 183-185, 187-188; danza y, 174-175, 197-198, 200-201; auditorios y estadios, 172-173; militarismo, 173-175; nazis y, 176; racismo, 175-177; rítmica, 197-198; sociedades, 22, 28, 129, 167-177, 197; «espiritual», 175-176; obrera, 175, 214, 219-221, 226-227
Gobineau, Arthur de, 19
Goebbels, Josef, 109, 149, 151, 176, 250
Goethe, 49, 143, 272-273
goticismo, 52, 78, 81-83
Grecia antigua, 18, 225; estética y, 42-56, 58-59, 62-63, 70-79, 82, 87-88, 91, 102, 104, 135, 142, 148, 168, 201, 243, 254, 273; festejos, 28, 101-102; teatro, 148; escultura, 44-45, 73
Guerra franco-prusiana, 120
guerras napoleónicas, monumentos a las, 47, 51, 59, 70, 76, 78, 84
Guillermo I, 84, 86-87, 128
Guillermo II, 33, 120, 128, 183
Günther, Hans F. K., 45
Hallerstein, Haller V., 57

Hambach, festejo de, 111-116, 118, 134, 197, 217
Hansen, Theophilos E. v., 238, 241
Hasse, Ernst, 124
Hegel, 24, 274
Henlein, Konrad, 176-177
Herder, 58
Hermann el cheruskano (Arminio) y su monumento (*Hermannsdenkmal*), 52, 76, 81, 85, 89-90, 103-104, 128, 175, 183, 185, 254
Herrig, Hans, 148-149
Herzl, Theodor, 127
Hess, Rudolf, 187
Heuss, Theodor, 25, 159
Heyse, Paul, 42
Hindenburg, Paul, 92-93
Hirschl, Otto, 157
Hitler, 24-25, 27, 32, 77, 93, 122, 135, 138, 195, 271; estética y estilo político, 35, 237-262; y la arquitectura, 48, 51, 57, 72, 79, 83, 94, 238-245, 248-249; y el arte, 77-79, 246, 250, 260-261; conservadurismo, 239, 243-250, 253-254; y los festejos, 109-110, 232; financiación de un monumento, 83; y la gimnasia, 176; estilo de vida, 257-259; y la iluminación, 249; y la literatura, 24-25, 251; liturgia y, 109, 138; movimientos de masas y liderazgo, 109-110, 255-262; moralidad, 243-244; y la música, 186-187, 249; ocultismo y misticismo, 252-254; golpe de Estado de 1923, 118; racismo, 251-254; discursos, estilo, 254-258; y el teatro, 143, 151-152, 186, 237-238, 247-249; Wagner y, 143
Hoffmann, Karl, 105-106, 116
Huizinga, J., 21, 270

iluminación, su utilización, 80, 122, 148, 197, 201, 249
Ilustración, 167, 178
individualismo, 50, 92, 137
indumentaria simbólica, 62, 69, 111, 113, 136, 138, 215, 238
influencia egipcia, 49, 57-59, 71, 74-75, 172
influencia romana, 28, 48-49, 52, 56-59, 62, 70-72, 74-76, 78-82, 84, 113, 128, 148, 238-239, 247, 254
Innes, C. D., 228
Italia, 32, 49, 55, 113, 144; Renacimiento, 78-79

Jahn, Friedrich L., 52, 58, 103-104, 123, 133, 136, 138, 159, 170-176, 193,

201, 211, 274; y los festejos, 89, 104, 106, 110, 112, 119, 121, 124, 126-127, 272; y la gimnasia, 47, 62-63, 112, 168-169, 176
Johst, Hanns, 91, 149, 274
judíos (*véase también* antisemitismo), 106, 252; agrupaciones corales, 182, 184, 188; festejos, 127; gimnasia, 171, 174-175, 177; símbolos y, 22
Juventud acude al führer, La (película), 246

Kautsky, Karl, 221
Keller, Gottfried, 144
Klenze, Leo v., 48, 75-76, 78-82, 117, 239
Klimsch, Fritz, 91
Kraus, A. F., 73, 88
Kreis, Wilhelm, 55-57, 59, 79, 87-88, 90, 95, 240, 245
Kriegervereine, 85
Krüger, Johannes, 92-93
Krüger, Walter, 92-93
Kunstwart, Der, 240
Kyffhäuser, monumento de, 52-53, 85-86, 88, 90, 93, 101, 125, 145, 222

Laban, Rudolf v., 199-200, 226
Lasalle, Ferdinand, 111, 153-154, 209-214, 216-217, 223, 257
Le Bon, Gustave, 27, 31, 154, 257
Ledoux, Claude-Nicolas, 54, 58, 71, 80
Lehmann, Lotte, 146
Leipzig, batalla de (o de los Pueblos), monumentos, 51, 59, 63, 73, 77, 87, 89, 104-106, 117, 120-121, 125, 171, 182, 268
Lévi-Strauss, Claude, 271
Liebenfels, Lanz v., 252
Liebknecht, Wilhelm, 223
Liga de Campesinos, 156-157
Liga de Patriotas, 89
Liga Gimnástica Alemana (*Deutsche Turnerbund*), 171, 175-176, 219
Liga Gimnástica Austriaca, 176
List, Guido, 252
literatura, 26, 41-42, 137, 250, 276
Lueger, Karl, 153-155, 157, 209, 211, 257
Luis I, 47-48, 74-75, 79, 119
Lutero, 52, 106, 148, 250

Makart, Hans, 244
Mann, Thomas, 64
Marés, Hans v., 244
Marlitt, E. J., 41-42, 251
Marx y marxismo (*véase también* comunistas), 24, 26, 212-213, 221, 223, 228, 271
May, Karl, 251
Mayer, Hans, 135-136
McDougall, Willliam, 31
Merz, Hermann, 146
Metzner, Franz, 91
militares, ceremonial, 111-112, 121-122, 173, 199, 209, 216; gimnasia y, 174-175; tiradores y, 193-195
Minder, Robert, 274
Mirabeau, Honoré G. de, 28
Mirbt, Rudolf, 148
mitos, estilo político y, 12, 15-23, 26-27, 33, 35, 39, 41, 51, 65, 89, 103, 119, 121, 133-139, 141, 144, 148, 154, 167, 211-212, 215, 223-224, 227, 247, 250, 254, 260, 271, 273, 275-276
Moeller van den Bruck, Arthur, 50, 63
Monumento a los Soldados (Leer), 92
monumentos nacionales, 22-23, 28, 69-96, 127-128, 275-276; estética (*véase también* estética), 47-65; ceremonias (*véase también* festejos/fes-

tivales), 80-83; columnas y obeliscos, 75-76; financiación y patrocinio, 81-86, 89, 92-93; «espacio cúltico sagrado», 50-51, 64-65, 86-88, 91-95, 101, 105-106, 268; deportes, 124-125
moralidad, 137-139, 141, 143, 147, 191, 200, 244, 246, 250-254, 258
Moser, Friedrich C. v., 29
movimiento de raza aria, teoría, 45, 61, 63, 142-143, 177, 252-253, 267
Movimiento Juvenil, 47, 144, 147-148, 157, 173-174, 196, 222, 226, 229
movimiento Sokol, 177
movimientos obreros, 26, 209-232, 268-269, 271; agrupaciones corales, 182, 187, 209-216, 223; gimnastas, 175, 214, 219-222, 227; lasallianos, 209-214; culto al líder, 210-211; marchas y desfiles, 213-219; sociedades de tiro al blanco, 221; socialismo, 120, 209-232; coros hablados, 227-229; deportes, 213, 221-222; teatro, 215, 220, 223-229; juveniles, 222
Mühsam, Erich, 213
Müller, Johannes, 77
Müntzer, Thomas, 215
Museo de Berlín, 70, 78
música, academias, 178; coros, *véase* agrupaciones corales, 105-106; festejos/festivales, 114-117, 161; música popular, 176, 178, 186-189; jazz, 201; *Mythos* y Wagner, 134-144; religiosa, 178; círculos de canto, 179-181; cultura social y, 178-180
Mussolini, 15, 18, 24, 27, 32, 143, 242, 257, 260, 272
Mythos, 135-136, 138-139, 247

nacionalismo, 17, 19, 22, 29-34, 49, 59, 77, 81, 114, 116, 134-136, 144, 155, 161, 170-171, 173-174, 177, 183, 219, 237, 271, 274
nacionalsocialismo, 13, 15, 24, 31-32, 34-35, 54, 71, 91, 95, 105, 109, 194, 200, 226, 237 274
Nägli, Hans G., 179
Neuendorf, Edmund, 174-176
Niederwalddenkmal, 47, 84-86, 92, 125, 146, 173
Nietzsche, Friedrich, 23
Nipperdey, Thomas, 69
Nolte, Ernst, 17
Nordau, Max, 246
Novalis, 103
novelas populares, 40, 42, 134, 251

Oberammergau, 144, 147
ocultismo, 252, 254
Ópera de Viena, 151, 241, 248-249
Ostara, 252

Palacio de Congresos (Núremberg), 51, 187, 244
Palacio de la Liberación (Kelheim), 47, 78
pangermanismo, 124, 176
Partido Nacional Alemán, 176
Partido Socialcristiano de los Trabajadores, 121
Partido Socialcristiano, 153-155, 157
películas, 13, 227, 246, 255, 267
Pieck, Wilhelm, 230
pietismo, 29-30, 73, 103, 178, 274
Piranesi, Giambattista, 58
Piscator, Erwin, 228-229
propaganda, 25-26, 29, 72, 116, 149, 153, 156, 160, 226-227, 275
protestantismo (*véase también* cristianismo, pietismo), 84, 104-107, 109-110, 115, 118-121, 141, 156, 178, 180, 191, 259
Puerta de la Victoria (Múnich), 47

racismo, *véase* raza aria, teoría; antisemitismo
Rathenau, Walther, 87
Reformbühne (Múnich), 146
Reichsbanner, 160
Reichskulturkammer, 200
República de Weimar, 33-34, 94, 159, 161, 175, 184-185, 187, 193, 215, 221-222, 224, 248, 250, 269
revoluciones de 1848, 33, 80-81, 115-116, 134-135, 158, 170-171, 180, 210
Roller, Alfred, 248-249
romanticismo, 21-22, 48, 50-58, 61, 63, 78, 80-81, 83, 106, 135, 141, 145, 244-246, 248-249, 251
Rosenberg, Alfred, 24, 146, 151, 188, 200
Rousseau, 16, 101-103, 112, 124, 159, 258
Rudé, George, 19

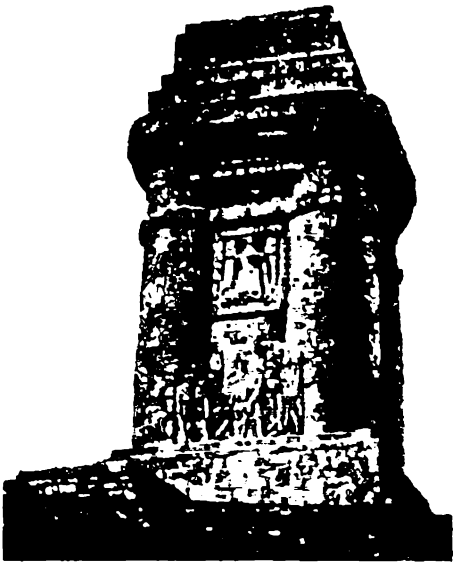
saintsimonianismo, 20, 200
santuarios del honor, 95
Scheleiermacher, Friedrich, 104, 106-107, 109
Schelling, Friedrich W., 21
Schenckendorf, Freiherr v., 123
Schiller, Friedrich, y los festejos, 40, 44, 116-118, 144, 222, 224, 229
Schilling, Johannes, 84
Schinkel, Karl F., 48, 70, 78, 145
Schlageter (Albert L.) monumento a, 96, 193, 261
Schlegel, Friedrich, 44-45, 58, 145
Schlosser, Rainer, 149-150
Schmeer, Karlheinz, 15
Schmitz, Bruno, 59, 88, 93, 128, 245
Scholem, Gershom, 22
Schönerer, Georg v., 155, 176
Schramm, Wilhelm v., 150
Schröder, Leopold v., 139
Schumann, Gerhard, 138
Schwanthaler, Ludwig, 91
Sedanfest y Sedanstag, 119-122, 126, 159, 183, 219
Semper, Gottfired, 48, 79-81, 140, 145, 238, 240-241, 245
símbolos, estilo político y, 19-35
Singakademie, 178
sionismo, 127, 177
Soboul, Albert, 126
socialdemócratas, 93, 129, 182, 212, 215-216, 218, 221-222, 226, 232
Sociedad de Festejos Nacionales, 123-127, 129, 133, 139, 146, 158
sociedades de tiro al blanco y festejos, 84, 89, 116, 133, 169, 172, 177, 181, 185, 189-191, 193-195; agrupaciones corales, gimnastas y, 84, 89, 116-117, 161, 180, 182-185, 187, 189, 191, 195-196, 210, 212, 215, 219; militarismo, 194; nazis y, 187-188, 195-196; obreras, 187, 212-213, 216, 218-219, 224, 230
Sorel, Georges, 27
Speer, Albert, 12-13, 48, 70, 72, 173, 197, 201-202, 239-240, 244, 251, 255
Stoecker, Adolf, 121
Stonehenge, 92-93
Strack, Hermann L., 137
Streubel, Erich, 185-186
Sudetes, 176-177
Suiza, 179

Tácito, 54, 120
Tannenberg, monumento a la batalla de, 92-94, 160
Taut, Bruno, 94
Teatro del futuro, 144, 149, 152, 220, 226, 228, 230, 241

teatro, arquitectura, 80-81, 141, 144-146, 240-241; movimiento coral, obras (para coro), 147, 150-151, 185-186, 220; discurso colectivo, 229-230; obras cúlticas, 148-152; danza, 151-152, 186, 196-201, 220, 226; festejos/festivales, 118-119; teatro lego, 147-149, 222; iluminación, 148, 198, 249; y *Mythos*, 134-144, 248; al aire libre, 144-146; obras rítmicas, 185-186; coros hablados, 147, 187, 225-230; escenografía, 248-250; *tableaux vivants* (cuadros vivientes), 215, 223-224; *Thing*, 150-152, 186, 224, 238, 247; obrero, 215, 220, 223-229
Teodorico el Grande, y su tumba, 55-56, 59, 88
Tessenow, Heinrich, 198, 240
Thieme, Clemens, 89
«*Thing*», 113, 150-152, 186, 224, 238, 247
Thorwaldsen, Berthel, 82
Toller, Ernst, 31-32, 225
totalitarismo, 18, 20
trabajo, *véase* movimientos obreros
Troost, Gerdy, 244
Troost, Paul L., 48, 239
Tschammer und Osten, H. v., 176
Vischer, Friedrich T., 40-42, 44-45, 50, 65, 134-135, 137, 191-192, 196, 245
Vitruvio, 74
Völkerschlachtdenkmal, 47, 87-91, 101
Völksbühne (Worms), 146, 228-229
«voluntad general», concepto de, 16-17, 19, 28-29, 102

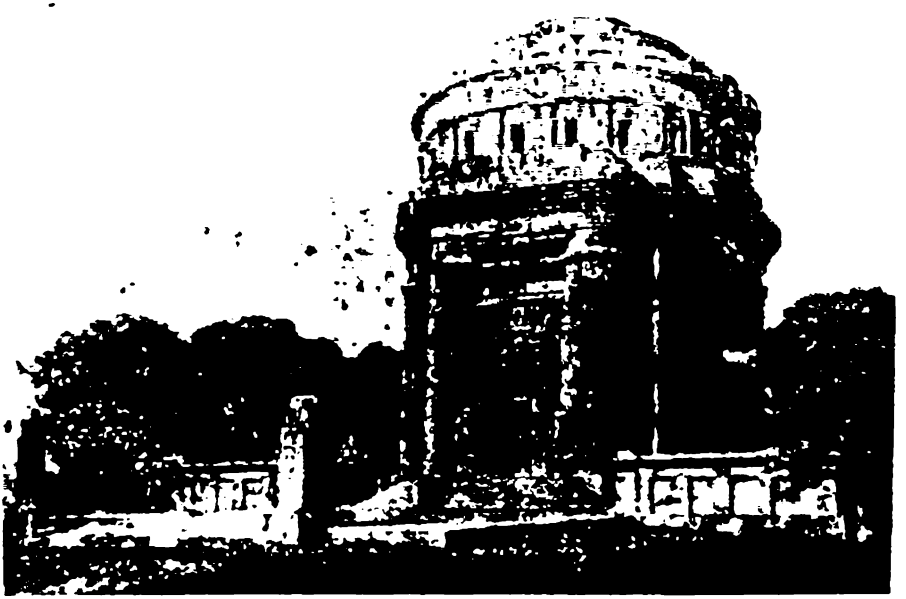
Wachler, Ernst, 144-145
Wagenheim, Gustav v., 226-227
Wagner, Cosima, 64, 134, 142-143
Wagner, Richard, 34, 53, 64, 80, 133-143, 146-149, 151, 200, 214, 227-228, 231, 247
Wagner, Winifred, 142
Waldoper (Zoppot), 146
Walhalla, 47-48, 57, 75-78, 82-83, 85, 88, 91, 175
Weihestunden («horas de culto»), 259
Weininger, Otto, 258
Whiteman, Paul, 201
Wigman, Mary, 197-200
Wilhelmshöhe (Kassel), 57
Winckelmann, Johann J., 42-47, 49-50, 53, 56-57, 63, 66, 71-72, 75, 80, 102, 141, 245, 273
Wirth, J. G. A., 113
Wolzogen, Hans v., 137
Wynecken, Gustav, 198

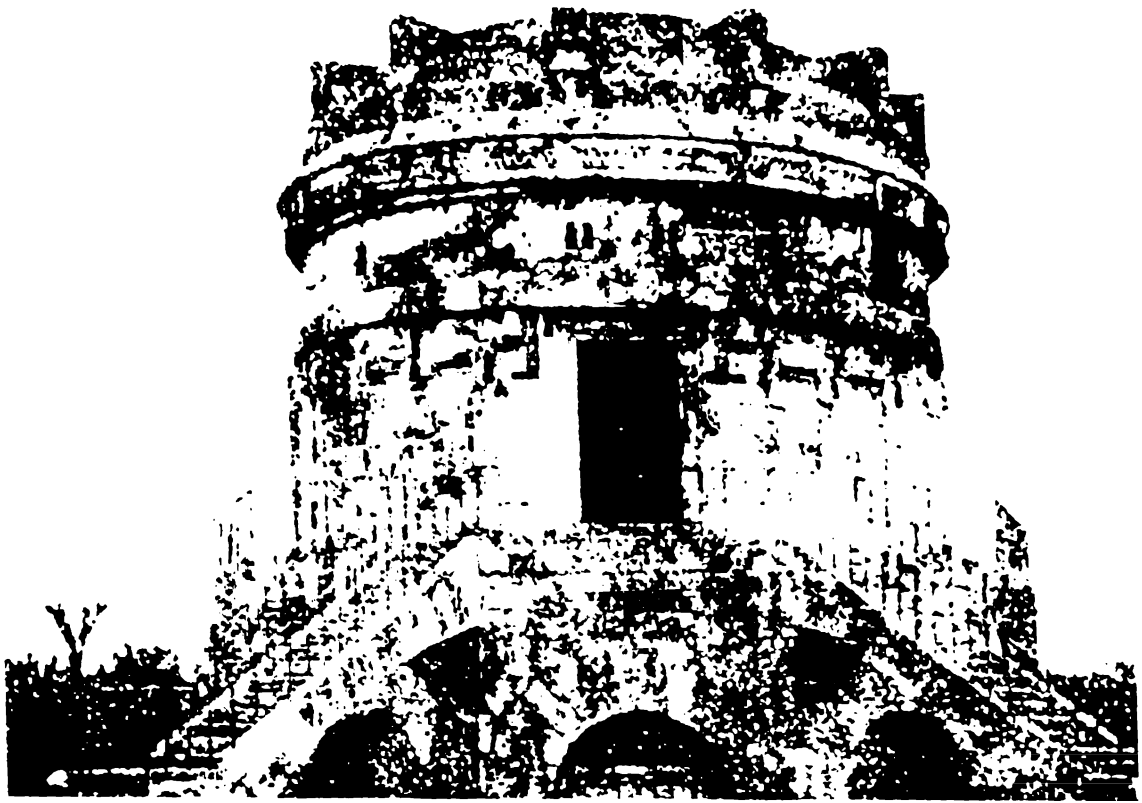
Zelter, Karl F., 178-179
Ziegler, Hans S., 248
Zinzendorf, conde, 29



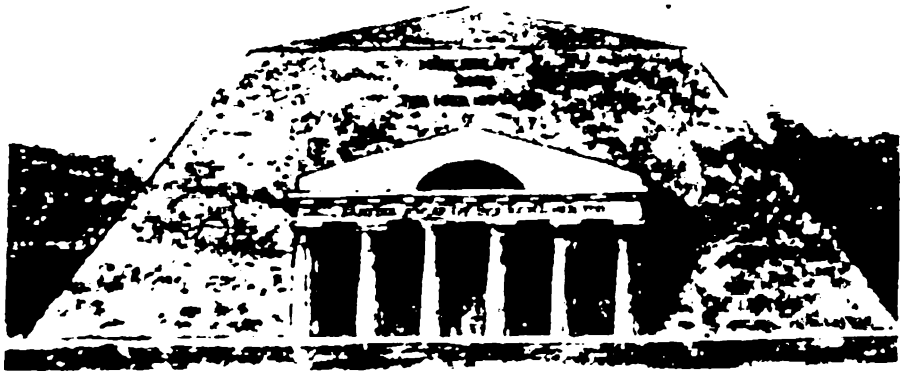
1. Torre Bismarck de Heilderberg (arquitecto, Wilhelm Kreis).

2. Boceto para una Torre Bismarck (arquitecto, Wilhelm Kreis).

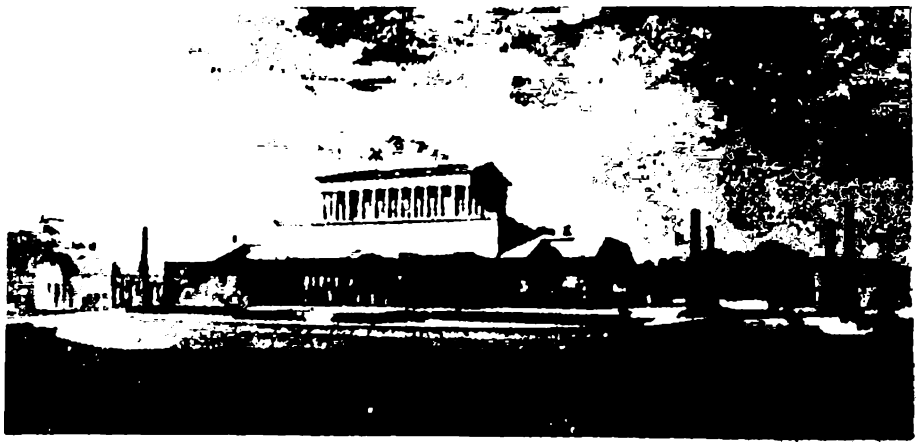




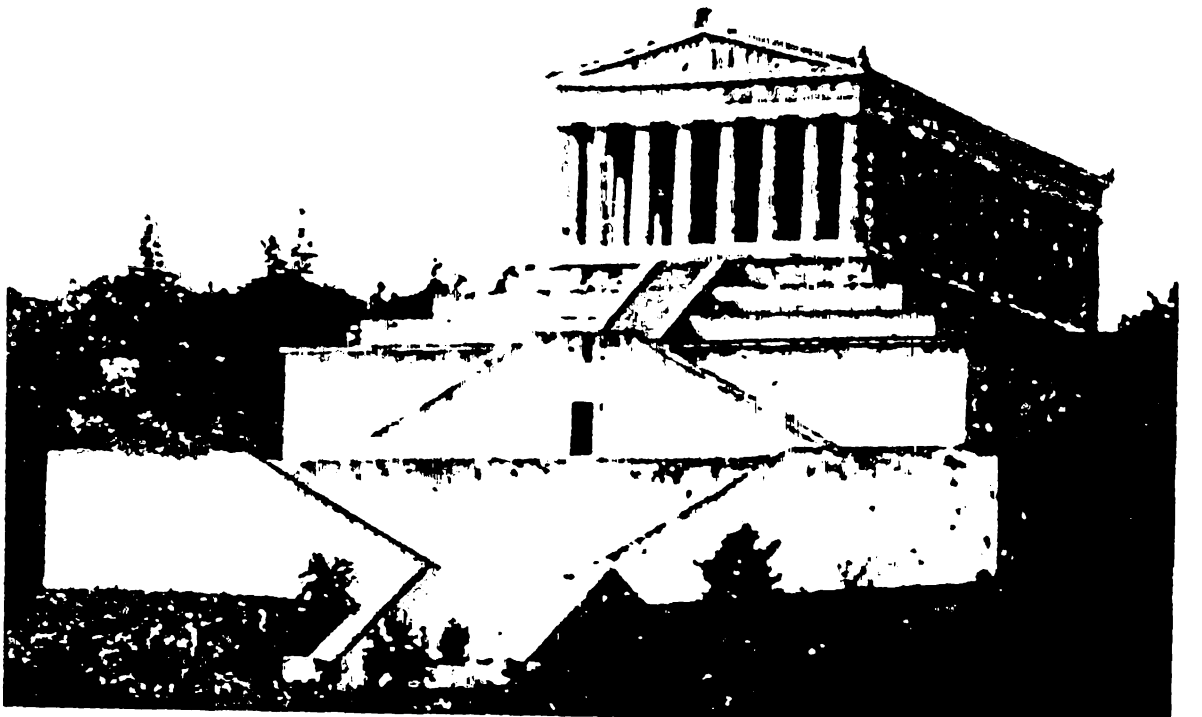
3. Tumba de Teodorico en Rávena.



4. Boceto para una pirámide (arquitecto, Friedrich Gilly).

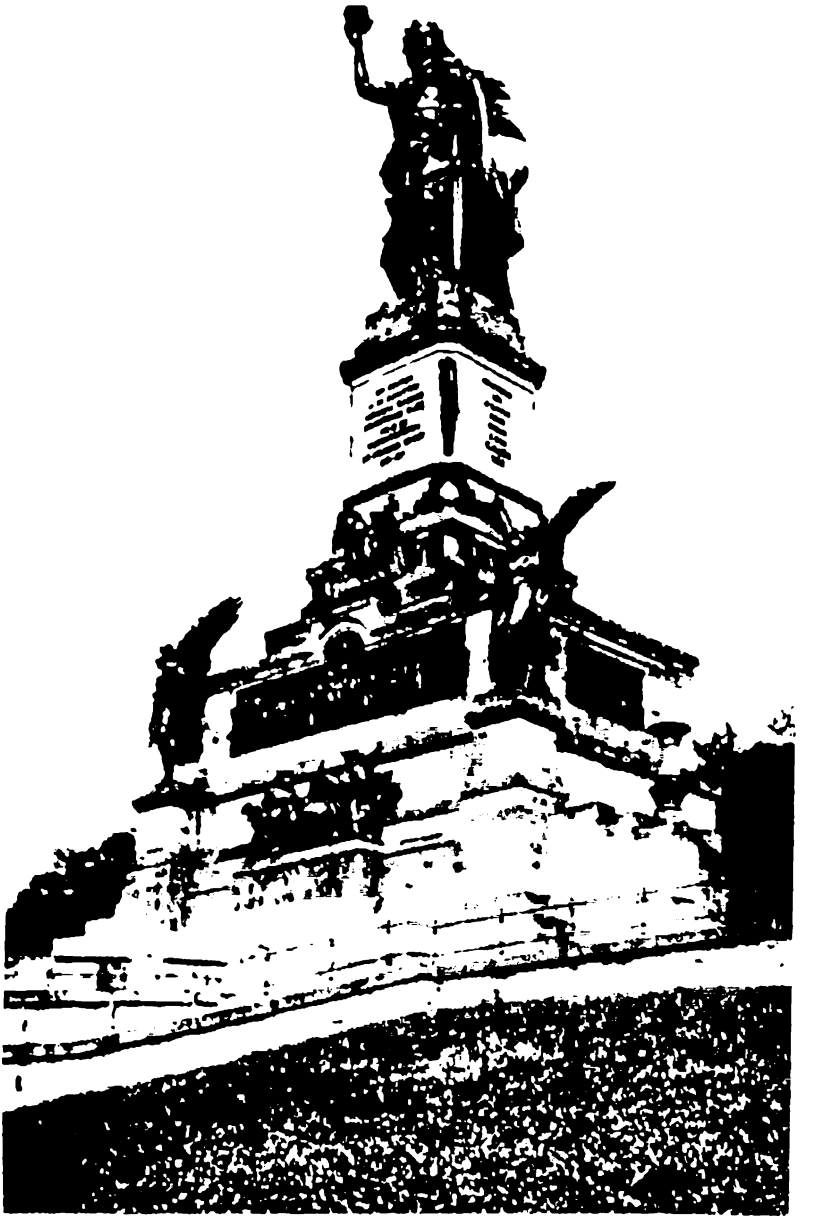


5. Boceto para la Tumba de Federico el Grande (arquitecto, Friedrich Gilly).

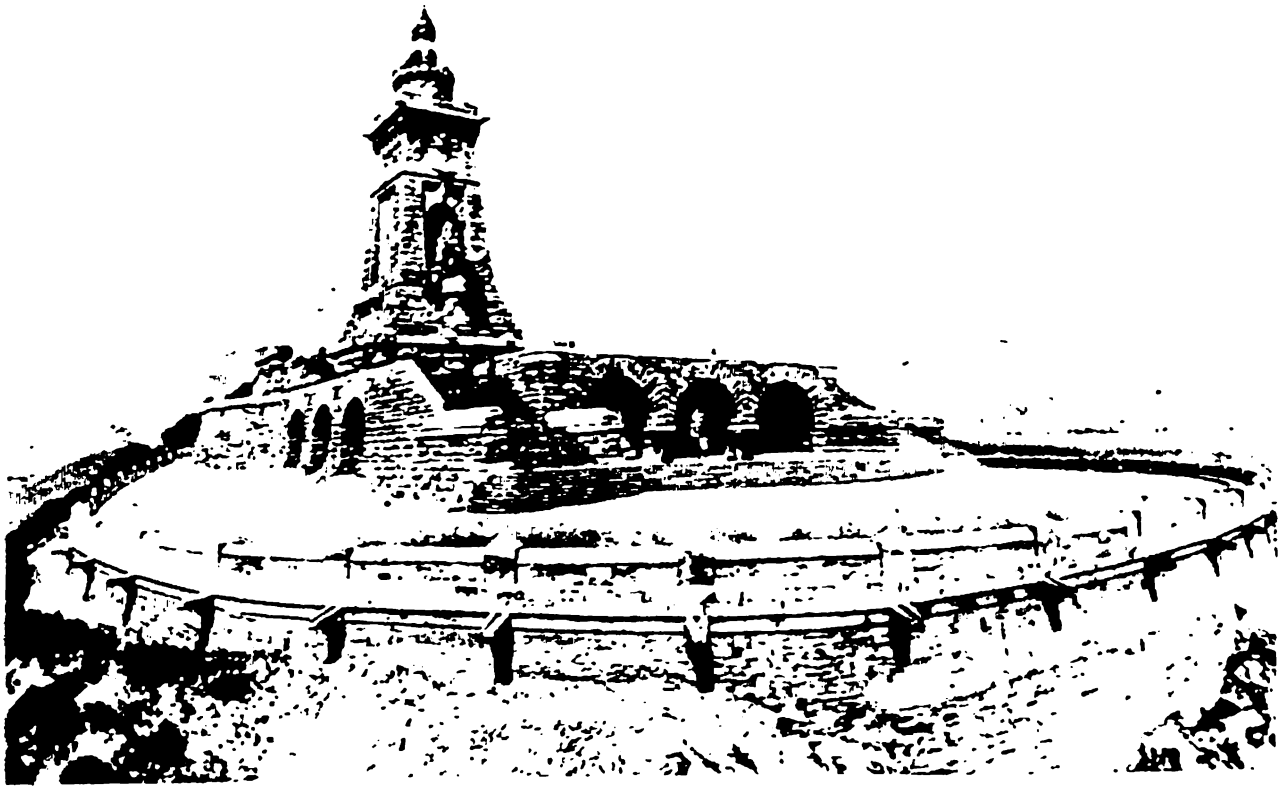


6. El *Walhalla* cerca de Ratisbona, (arquitecto, Leo von Klenze).

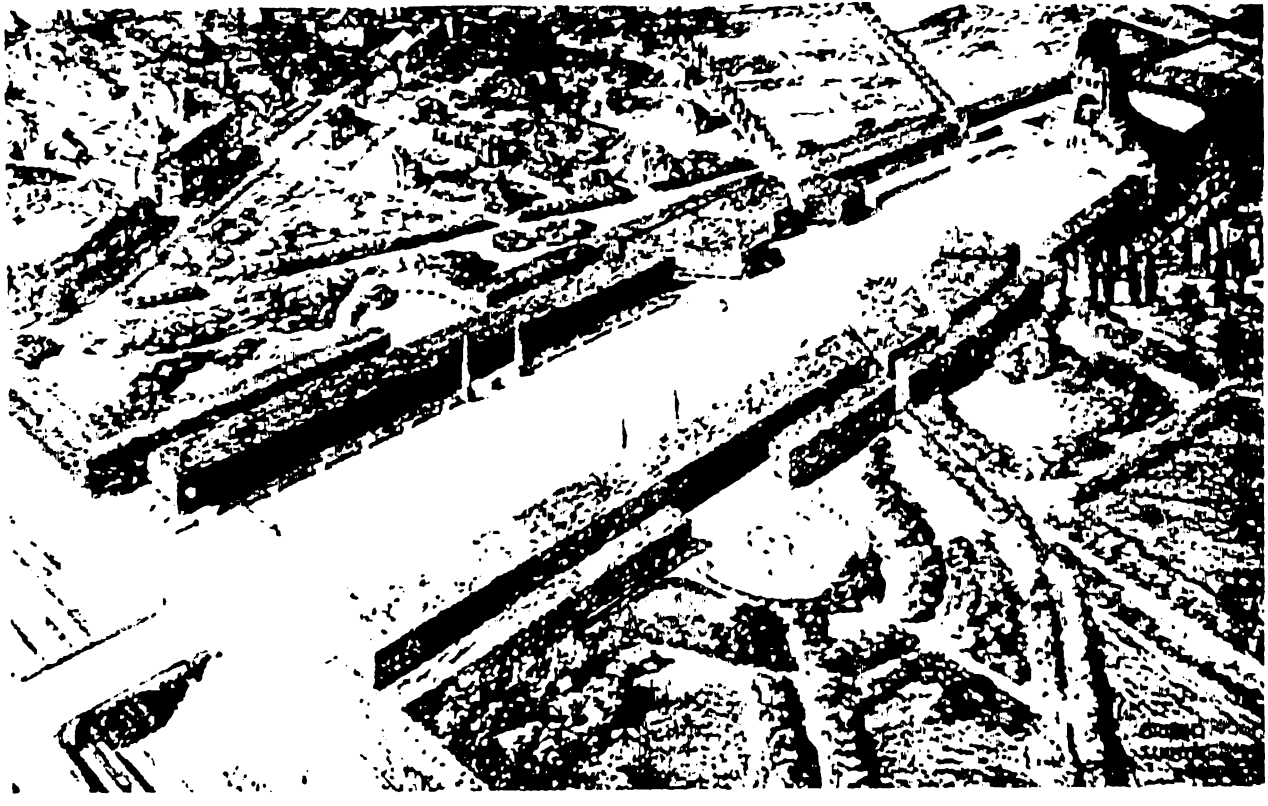
7. *Hermannsdenkmal* en el bosque de Teutoburgo, (arquitecto, Ernst von Bandel)



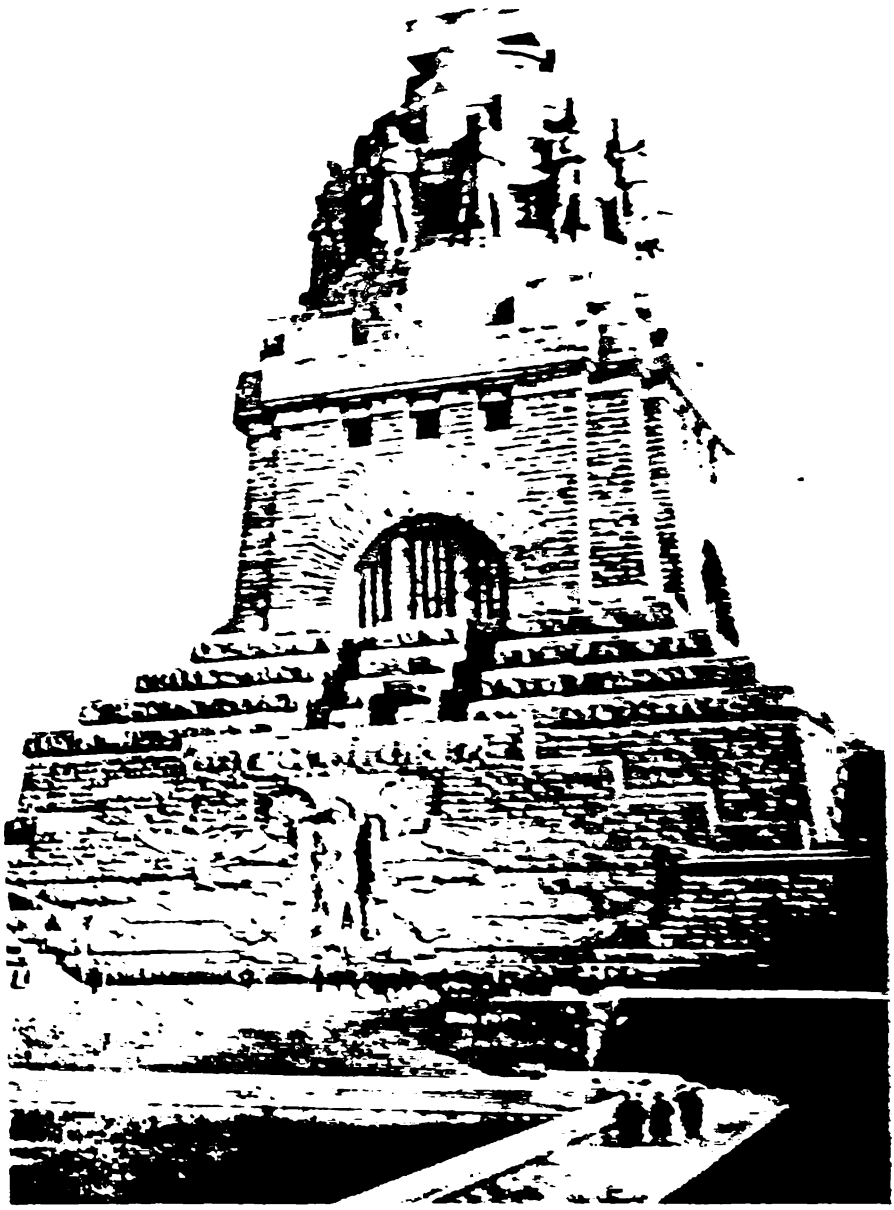
8. El *Niederwalddenkmal* (arquitecto, Johannes Schilling).



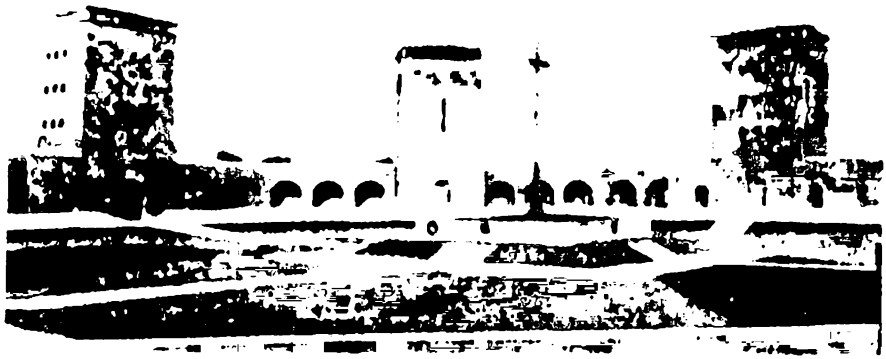
9. Monumento en la montaña de Kyffhäuser (arquitecto, Bruno Schmitz).



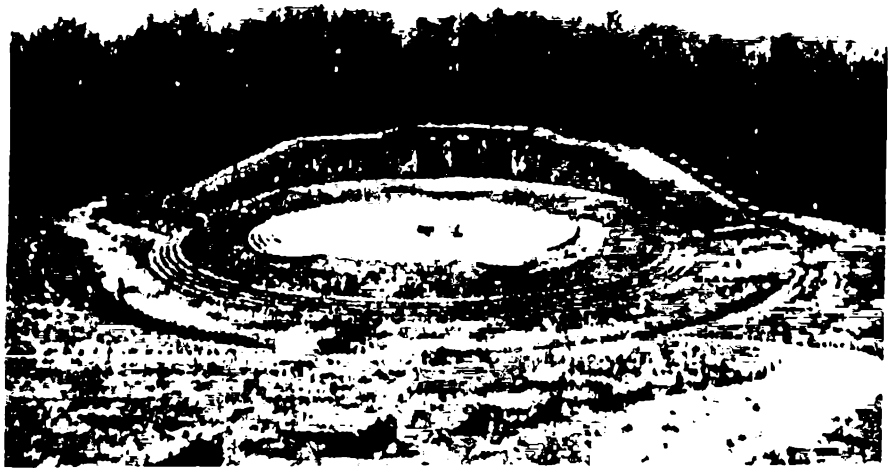
10. Boceto para el *Völkerschlachdenkmal* cerca de Leipzig, con una explanada proyectada para exhibiciones gimnásticas (arquitecto, Bruno Schmitz).



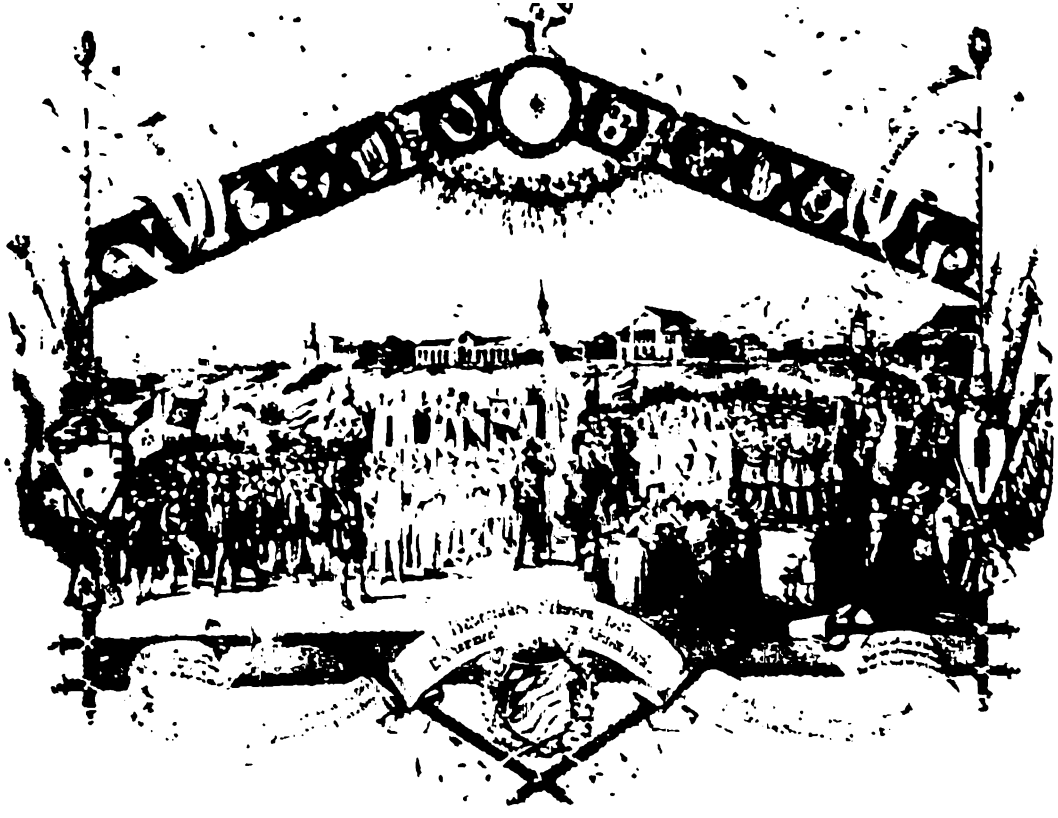
11. El *Völkerschlachtdenkmal* de Leipzig, (arquitecto, Bruno Schmitz)



12. Monumento conmemorativo de la batalla de Tannenberg (arquitectos, Walter y Johannes Krüger).

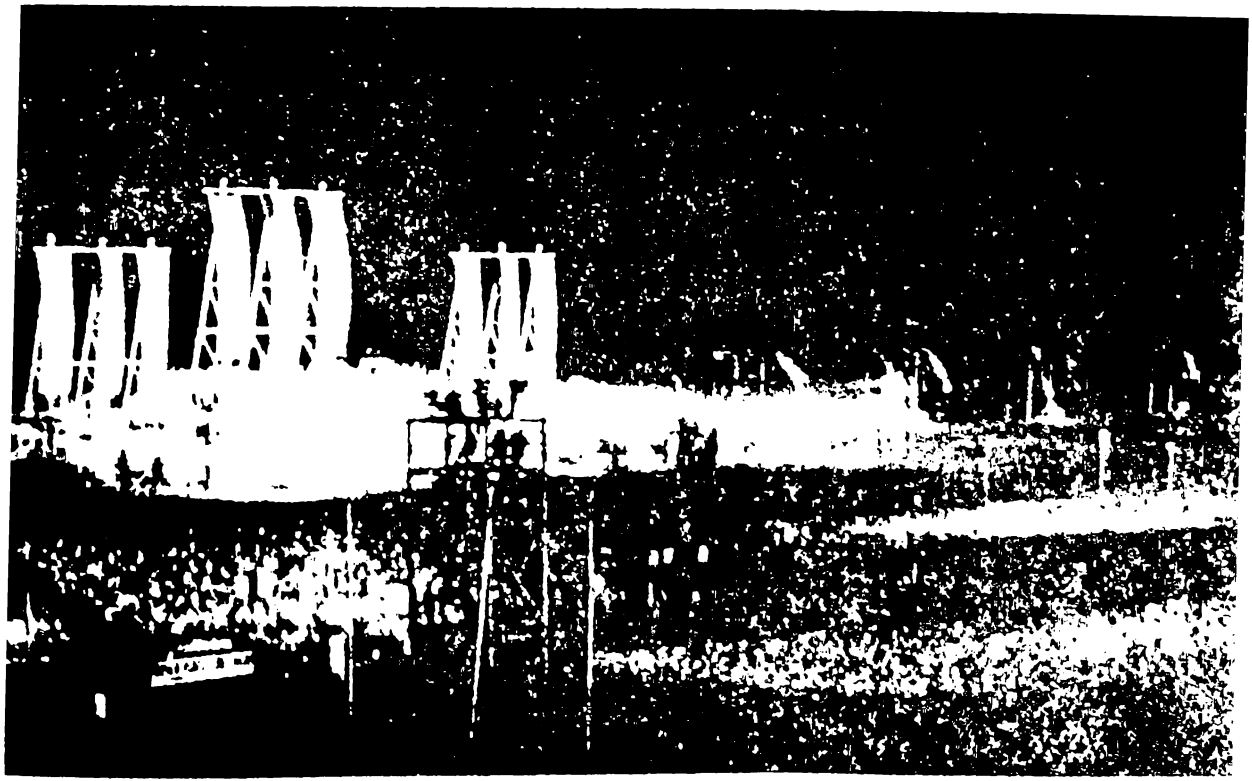


13. Teatro *Thing* dominando Heildelberg.

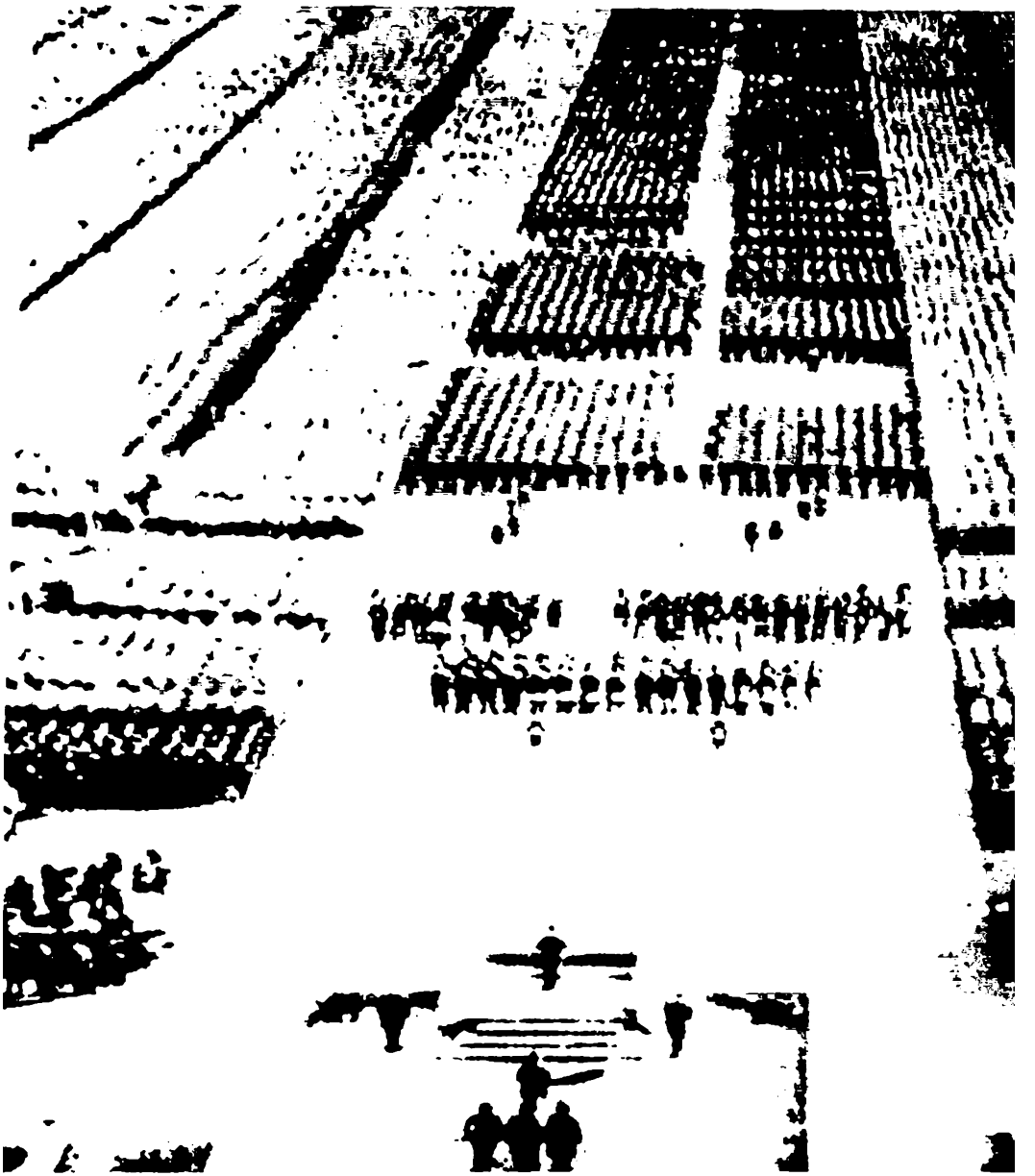


14. Fiesta de los tiradores en Múnich, 1863.

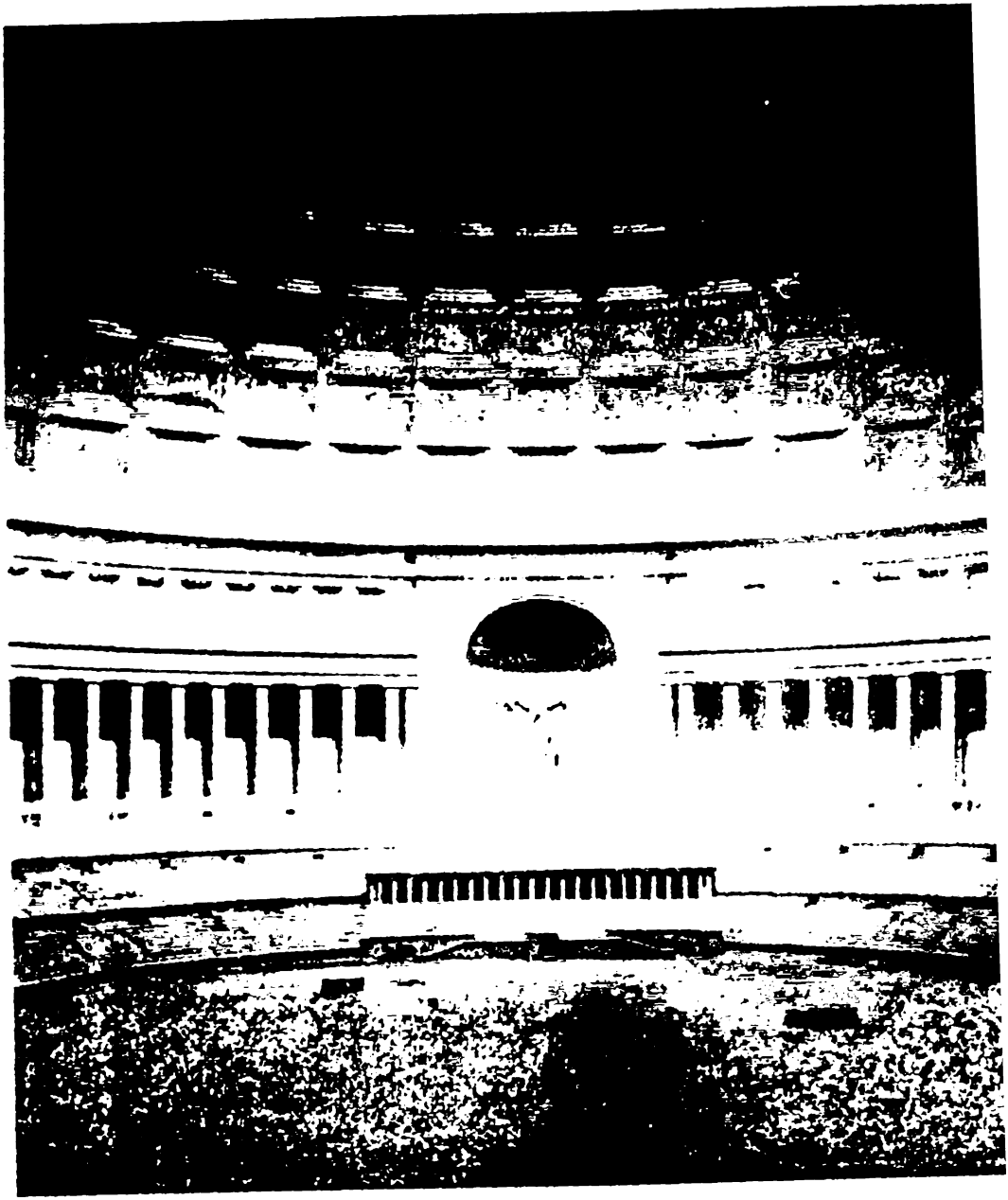
15. La Sociedad Gimnástica de los Trabajadores de Múnich en 1905: Stadtarchiv, Múnich.



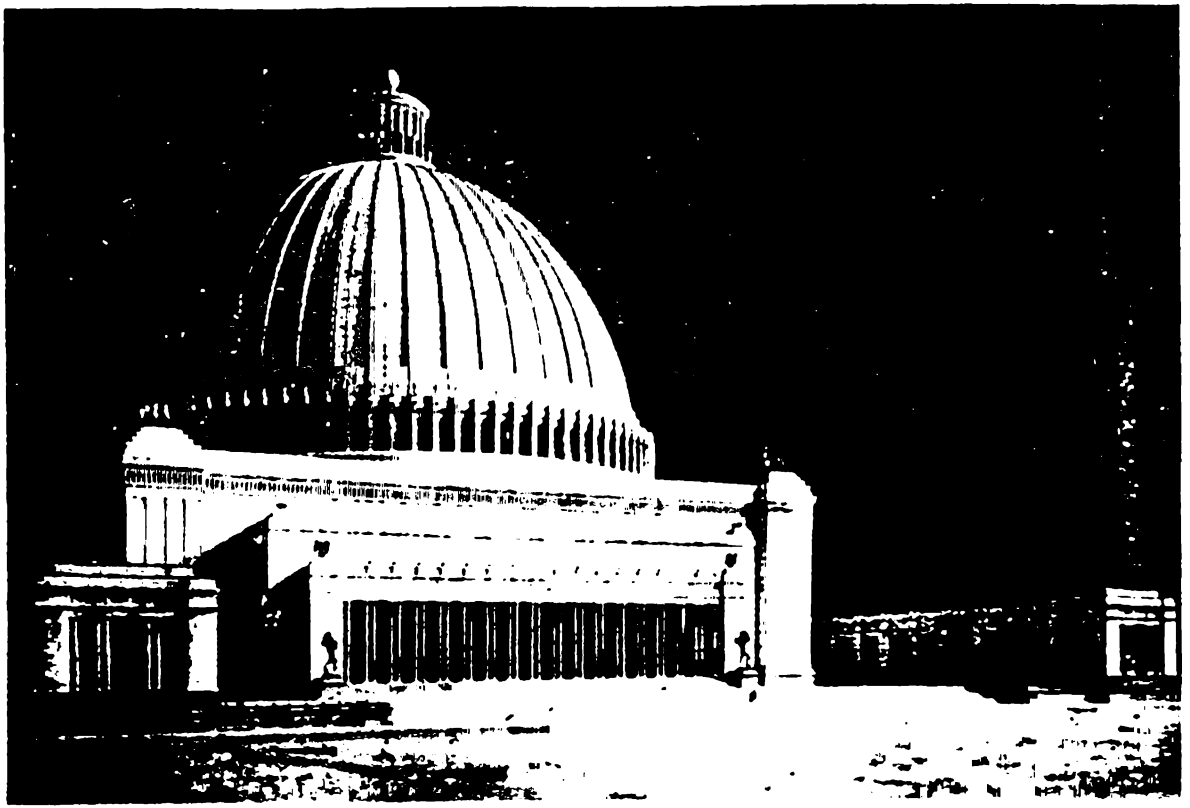
16. **Fiesta del 1° de Mayo de 1933** celebrada en el aeródromo de Tempelhof, Berlín, con escenografía de Albert Speer.



17. Hitler dirigiéndose a la concentración del día del partido celebrada en Núremberg en 1935.



18. Maqueta del interior del Gran auditorio de Hitler (arquitecto, Albert Speer).



19. *Maqueta del Gran auditorio de Hitler, eje principal de la remodelación de Berlín proyectada por el führer* (arquitecto, Albert Speer).

TITULOS DE LA COLECCION

21 - DE ALEMANES A NAZIS
1914-1933
Peter Fritzsche

22 - LA HISTORIA DE UNA MONTONERA
Bandolerismo y caudillismo en Buenos Aires, 1826
Raúl O. Fradkin

23 - RAZÓN Y MODERNIDAD
Gino Germani y la sociología en la Argentina
Alejandro Blanco

24 - LA INVENCIÓN DEL PUEBLO
El surgimiento de la soberanía popular en Inglaterra y Estados Unidos
Edmund S. Morgan

25 - SECTORES POPULARES, CULTURA Y POLÍTICA
Buenos Aires en la entreguerra
Leandro H. Gutiérrez y Luis Alberto Romero

26 - GOBERNAR LA REVOLUCIÓN
Poderes en disputa en el Río de la Plata, 1810-1816
Marcela Ternavasio

27 - LA NACIONALIZACIÓN DE LAS MASAS
Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich
George L. Mosse

28 - EL CULTO DEL LITTORIO
La sacralización de la política en la Italia fascista
Emilio Gentile